лекции PRO

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Е. И. Ляпушкина

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРНУЮ ГЕРМЕНЕВТИКУ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книгу петербургского филолога Е. И. Ляпушкиной (1963–2018) вошло учебное пособие «Введение в литературную герменевтику» и статьи, предлагающие герменевтическое прочтение текстов Тургенева, Островского, Достоевского.

- Екатерина Ляпушкина
  -
  - Лекция 1. Философская герменевтика XIX века
    - 1. «Универсальная» герменевтика Ф. Шлейермахера
    - 2. Герменевтика как методология гуманитарных наук. В. Дильтей
  - Лекция 2. Литературоведческие рецепции философской системы Дильтея
    -
    - 1. Духовно-историческая школа. Р. Унгер
    - 2. Интуитивизм. Ю. Айхенвальд
  - Лекция 3. Философская герменевтика XX века
    -
    - 1. Феноменологические предпосылки герменевтики. Э. Гуссерль
    - 2. Философская герменевтика М. Хайдеггера
    - 3. Философская герменевтика Г. Г. Гадамера
  - Лекция 4. Философская герменевтика XX века и литературоведение
    -
    - 1. Рецептивная эстетика
    - 2. «Объясняющая» герменевтика
    - 3. Структурализм как вариант «объясняющей» герменевтики
  - Лекция 5. Заключение
  - Лекция 6. Афоризм в художественной структуре романа И. С. Тургенева «Рудин»
  - Лекция 7. Комедия А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся»: поэтика финала
  - Лекция 8. «Что могут означать такие выходки?» (Поэтика эпатажа в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»)
  - Литература
- notes
  - 1
  - 2

- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46

- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55

Екатерина Ляпушкина
Введение в литературную герменевтику. Теория и практика

© Ляпушкина Е. И., наследники, 2019
© Оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2019

Лекция 1. Философская герменевтика XIX века

1. «Универсальная» герменевтика Ф. Шлейермахера

Происхождение термина «*герменевтика*» связывается с именем олимпийского бога Гермеса, выступавшего в роли вестника, проводника, посредника между богами и людьми: Гермес передавал людям божественную волю, объясняя и истолковывая ее смысл.

Герменевтическая проблематика уходит своими корнями, во-первых, в античную, а затем классическую филологию, во-вторых, в библейскую экзегезу и, в-третьих, в юриспруденцию. В поздней античности филологическая герменевтика занималась толкованием «темных мест» в текстах классических поэтов; в пределах сформировавшейся в эпоху Возрождения классической филологии герменевтика понималась прежде всего как искусство перевода памятников античной культуры на язык культуры современной; теологическая герменевтика занималась толкованием священных текстов, выяснением правил и пределов понимания этих текстов (теологическая герменевтика развивалась в значительной мере в условиях резкой полемики протестантских и католических богословов по вопросу о возможности правильного истолкования Священного Писания вне контекста собственно церковной догматики); и, наконец, юридическая герменевтика разрабатывала приемы и способы толкования юридических кодексов, терминов, законов. Очевидно, что каждая из упомянутых дисциплин (филология, теология, юриспруденция) самостоятельно и изолированно занималась проблемами толкования, исходя из специфики собственного предмета, и каждая, соответственно, породила собственную, специальную, герменевтику. Проблема же понимания как общая проблема возникла тогда, когда стало очевидно, что при всем разнообразии герменевтических объектов сами принципы понимания и интерпретации едины.

Вопрос об этом единстве впервые поставил немецкий ученый – филолог, теолог, философ, автор трактатов «Диалектика», «Герменевтика», «Критика» **Фридрих Шлейермахер** (1768–1834), который и считается основоположником современной герменевтики.

В сущности, в эпоху Шлейермахера герменевтика переживает свое второе со времен античности рождение, обретая статус философской дисциплины. Шлейермахер осуществил важнейшую переакцентировку основной герменевтической проблемы, то есть

проблемы понимании и интерпретации: он перешел от предмета понимания к природе понимания как такового, концептуально поставив вопрос о том, что такое понимание и что такое смысл.

Осознание универсальной основы понимания существенным образом изменило и представление об объекте понимания. Отныне он перестает носить выборочный – в зависимости от ценностных критериев – характер: пониманию подлежат не только высокие образцы античной литературы или тексты Священного Писания, пониманию подлежит вообще любой устный или письменный текст, любой речевой акт. При этом существеннейшей идеей герменевтической системы Шлейермахера, обнаруживающей романтические истоки его философии, становится идея личности: на что бы ни было направлено понимание, каков бы ни был его объект, оно в конце концов всегда оказывается направленным на человека, на личность, выразившую себя посредством языка через тот или иной объект.

Потребность и возможность понимания другого человека обусловлена, с точки зрения Шлейермахера, наличием единого *субстрата общечеловеческой природы*: да, все люди различны (предпосылка для непонимания), но это различие сводится лишь к различию в сочетании и мере проявления тех или иных общих, присущих всем людям свойств человеческой природы. Каждому человеку свойственно то, что так или иначе наличествует во всех остальных людях, в любом другом человеке – в этом смысле человек «узнаваем». Поэтому, в сущности, нет ничего такого, что в силу собственной «неузнаваемости» могло бы обречь человека на то, чтобы он остался непонятным (непонятым). Таким образом, находится мощная предпосылка для перехода от непонимания личности к ее пониманию, которое, в свою очередь, совершается на путях истолкования текстов, поскольку в тексте, по мысли Шлейермахера, авторский аспект оказывается не менее существенным с точки зрения информативности, чем предметно-содержательный. Понимание текста – это не просто понимание того, *о чем* в нем говорится, это прежде всего понимание того, *как* об этом «чем-то» говорится. В этом *как* и проявляет себя личность автора, поэтому именно через понимание текста возможно и необходимо прийти к постижению личности автора – такова логика Шлейермахера.

Шлейермахер предлагает два вида истолкования текста: *грамматическое* (в результате которого выявляется индивидуально-стилистическая манера автора произведения, неповторимое своеобразие данного автора, выразившееся в языке); и *психологическое* (в пределе направленное на выявление

того первоначального бессознательного импульса, который провоцирует творческий акт). Соотношение грамматического и психологического истолкований, таким образом, отражает соотношение языка и мышления, их неразрывную связь.

На протяжении всего процесса истолкования, на «грамматическом» и «психологическом» его этапах, должны использоваться – не соответственно этим этапам, но одновременно и применительно к каждому из них – два равноправных метода: *сравнительный*, основанный на анализе, и *дивинационный*, основанный на интуиции, прозрении, догадке. Отметим, что для Шлейермахера чрезвычайно существенным, даже необходимым условием, обеспечивающим успешность познавательного процесса, оказывается постоянное взаимодействие (но не смешение) этих двух методов. В процессе познания и два вида истолкования, и два метода поочередно сменяют друг друга, придавая самому процессу циклический характер.

С тем же циклическим характером процесса понимания связана еще одна проблема герменевтики – проблема *герменевтического круга*. Принцип герменевтического круга был воспринят герменевтикой из античной риторики (вопрос о соотношении частей и целого); он широко практиковался и в экзегезе Средних веков, требовавшей для понимания библейского текста веры в него, а для веры – его понимания. Герменевтический круг предполагает попеременное понимание части из целого и целого из части: для того чтобы понять целое, необходимо понять его части, но понять части можно, лишь поняв целое. По мысли Шлейермахера, процесс понимания совершается именно в пределах такого рода взаимосцеплений; этот процесс проходит несколько стадий корректировки смысла (целого – частями и наоборот) и в результате, в идеале, должен привести к адекватному пониманию всего текста. Конечной целью понимания, его итогом должно стать полное слияние интерпретатора с личностью автора, который выразил себя в тексте. Такое слияние достигается на пути продвижения интерпретатора от произведения автора к первоначальному импульсу, породившему это произведение, – то есть, по сути дела, интерпретатор проделывает в обратном направлении путь самого автора, полностью повторяя его творческий акт. При этом интерпретатору необходимо учесть не только авторское сознание, но и подсознание, и то бессознательное, что независимо от авторской воли проявилось (или не проявилось) в произведении. То есть в конце концов интерпретатор должен понять автора лучше и в большем объеме, чем автор сам себя понимает.

Естественно, что достичь такого понимания может только человек, наделенный соответствующим талантом. Талант интерпретатора, таким образом, становится условием, необходимым для того, чтобы понимание состоялось.

2. Герменевтика как методология гуманитарных наук. В. Дильтей

Идеи Шлейермахера были отчасти развиты, отчасти критически переосмыслены другим немецким философом – **Вильгельмом Дильтеем** (1833–1911). Утверждая вслед за Шлейермахером универсальный характер герменевтического метода, Дильтей значительно расширяет представление об объекте герменевтики: пониманию подлежит не только любой речевой акт, но вообще все, что может иметь смысл. Очевидно, однако, что провозглашение, по сути дела, безграничности объекта понимания носит у Дильтея декларативный характер: в реальной философской практике Дильтей, как и Шлейермахер, ограничивается теорией интерпретации письменного текста, потому что только такой текст оказывается единственной формой, в которой могут быть зафиксированы различные «жизненные проявления». Целью же интерпретации для Дильтея является выразивший себя в тексте *человек в его историческом бытии*, – отсюда интерес философа к таким категориям, как «дух эпохи», «дух культуры», «дух нации». Интерес к исторической личности, с одной стороны, и к духовно-историческому контексту реконструируемой эпохи – с другой, реализуется в философском творчестве Дильтея в соответствии с действием принципа герменевтического круга: понять творческую личность возможно только при условии понимания духовного мира эпохи, которое, в свою очередь, осуществимо лишь через понимание отдельных проявлений этого мира, отдельных «объективаций жизни» (то есть, по Дильтею, текстов) творческой личности.

Основной критический по отношению к Шлейермахеру аспект учения Дильтея связан с представлением философа о специфике гуманитарных наук, или «наук о духе» (понимавшихся Дильтеем прежде всего в плоскости исторического изучения), по сравнению с науками естественными. По мысли Дильтея, последние обращены лишь к внешним фактам, в то время как первые исследуют так называемую внутреннюю реальность. (Строго говоря, идея противопоставления естественных и гуманитарных наук принадлежит не Дильтею. Она была обоснована главой баденской школы неокантианства В. Виндельбандом, учение которого, несомненно, оказало известное влияние на формирование философского мировоззрения Дильтея.) Принципиальное, существенное различие в самой природе объектов двух типов наук неизбежно влечет за собой и

различие их методов: *«понимание»* (в терминологии Шлейермахера ему соответствует дивинационный метод) оказывается прерогативой наук о духе; в области же естественных наук действует *«объяснение»* (по Шлейермахеру – сравнительный метод). Для естественных наук, имеющих дело с регулярными, повторяющимися, подчиненными определенным закономерностям явлениями, установка на однозначное объяснение оказывается совершенно оправданной. Но эта установка, эта методологическая стратегия должна быть преодолена в области наук о духе, предметом которых становятся явления единичные и неповторимые.

В жестком противопоставлении типов наук и соответствующих им методов Дильтей исходит из различия не только объектов, но и субъектов познания: объяснение предполагает вненаходимость субъекта по отношению к своему объекту, оно требует объективности, а в идеале и безличности познания; понимание же основывается на том, что историю (а науки о духе – повторим это еще раз – осмыслены Дильтеем именно и прежде всего как исторические науки) исследует тот же, кто ее творит, то есть историческое познание обнаруживает однородность субъекта и объекта. При этом для Дильтея очевидно, что объект, который имеет ту же природу, что и субъект познания, то есть, в сущности, сам оказывается субъектом же, может быть понят только через сопереживание. Необходимо соотнести собственный внутренний опыт с опытом другого человека (не случайно познать другого, по Дильтею, значит прежде всего познать себя; постижение явлений духа есть одновременно путь интуитивного самопостижения человека), необходимо внутренне перевоплотиться в другого (что в принципе достижимо, благодаря все тому же представлению о субстрате общечеловеческой природы, которое было обосновано еще Шлейермахером) и таким образом достичь понимания. Процесс понимания оборачивается для субъекта «превращением» в другого субъекта путем «сопереживания», «вживания», «перевоплощения», «вчувствования» и т. п. Обратим внимание на то, что для Дильтея оказывается, строго говоря, неважным, осуществляется ли понимание в результате движения субъекта к объекту или, наоборот, в результате приближения объекта к субъекту. Так, понимание, достигнутое путем «вживания», предполагает перенесение субъекта в объект (то есть, по сути дела, превращение субъекта в объект); «вчувствование» же подразумевает обратный процесс: перенесение на предмет вызываемых им чувств и настроений (или превращение объекта в субъект) – именно такой смысл вкладывает в сам термин

«вчувствование» выработавшая его во второй половине XIX века психология творчества. Очевидно, что направление движения для Дильтея не имеет значения, важно, чтобы оно было встречным и чтобы его результатом стало «слияние», совпадение субъекта и объекта, – вне зависимости от того, на чьей «территории» это слияние происходит. В любом случае в саму процедуру понимания Дильтей вносит психологизирующий момент, преобразуя субъектно-объектные отношения, трансформируя формулу этих отношений «я – он» («субъект – объект») в «я – ты» («субъект – субъект»).

В психологическом аспекте трактует Дильтей и проблему исторической дистанции. Если для Шлейермахера эта проблема сводилась к необходимости преодоления временно́й разведенности субъекта и объекта познания как помехи и конечное отождествление интерпретатора с текстом просто исключало момент дистанцированности, отменяло его, то Дильтей признает даже определенную познавательную продуктивность исторической дистанции. Чем ближе друг к другу во времени находятся субъект и объект познания, тем более зависимы их отношения от различных помех психологического толка: сиюминутные связи, обстоятельства, условия, злоба дня и т. п. Историческая же дистанция обеспечивает сознанию субъекта в его отношении к объекту чистоту и свободу, необходимые для осуществления «перевоплощения», «вживания» субъекта в объект. Наличие исторической дистанции, таким образом, определяет оптимально благоприятные субъектно-объектные отношения, при которых процесс преодоления самой этой дистанции – с целью осуществления понимания – оказывается наиболее продуктивным. Иными словами, историческая дистанция очищает понимающее сознание от всевозможных несущественных и периферийных элементов, затрудняющих выход к пониманию.

Итак, главным инструментом дильтеевской герменевтики является понимание; оно, в свою очередь, достигается не просто рассудочным путем, но в единстве чувства, мысли, воления и оценки – то есть всех духовных сил и возможностей человека. Само искусство понимания, согласно Дильтею, наиболее плодотворно проявляет себя при интерпретации литературных произведений. Эта мысль получила теоретическое обоснование в его работах «Введение в науки о духе» (1883), «Происхождение герменевтики», «Сила поэтического воображения. Начала поэтики» (1887) и др., а также практическую реализацию в исследованиях творчества Гете, Новалиса, Лессинга, Диккенса, Гёльдерлина и др. Отбирая литературный материал для своих интерпретаций, Дильтей останавливается на наиболее ярких

памятниках, позволяющих, с его точки зрения, максимально полно восстановить цельность человеческого существа, жизненную цельность как таковую, органическое единство духовной жизни (в этом пункте явственно обнаруживает себя полемический характер философии Дильтея – его неприятие и постоянное оспаривание господствовавших в философии второй половины XIX века принципов позитивизма, игнорирующего, по мысли Дильтея, цельность сознания и подменяющего реальную, «живую» историю абстрактными механическими схемами и конструкциями).

Поскольку постичь исторического человека, выразившего себя в художественном тексте, позволяет лишь адекватное этому выражению «переживание» интерпретатора, очевидно, что творческий потенциал последнего должен соответствовать силе творческой личности исследуемого автора. Постигая Гете, необходимо обладать его, Гете, степенью гениальности – в противном случае постижения не состоится. Таким образом, тезис Шлейермахера о таланте интерпретатора как обязательной предпосылке понимания достигает в системе Дильтея своего предела: гениальное творение может быть понято только подобным ему же началом – только гением; творческая стихия человеческого духа может открыться только творческой же стихии науки о духе; понимание только тогда оказывается истинным пониманием, когда оно конгениально своему объекту.

При всей своей ориентированности на литературный материал, заинтересованности в нем, герменевтическая система Дильтея тем не менее всецело разворачивается в плоскости философии. Это именно философское построение, в котором обращение к литературному творчеству, преимущественно к произведениям поэтов («органов понимания жизни», как называл их Дильтей) выполняет прежде всего иллюстративную функцию. В плоскость же собственно филологии общефилософские идеи Дильтея переводят его последователи и ученики.

Лекция 2. Литературоведческие рецепции философской системы Дильтея

Дильтей стал основоположником духовно-исторического, или культурно-философского, направления в немецком литературоведении; виднейшими учениками Дильтея являются Р. Унгер, Ф. Гундольф, Э. Эрматтингер. Русский вариант этого направления представлен в работах так называемых интуитивистов – Ю. И. Айхенвальда, М. О. Гершензона, А. М. Евлахова.

Строго говоря, ни одна из предпринимавшихся попыток развернуть дильтеевские герменевтические принципы в области науки о литературе не может считаться безоговорочно успешной, потому что ни одна из них не сумела сохранить систему Дильтея во всей ее полноте и оригинальности. Анализ существующих рецепций этой системы в литературоведении отчетливо выявляет две основные тенденции. С одной стороны, обнаруживается явное стремление дополнить идеи Дильтея, и на этом пути дильтеевский метод «обогащается» несвойственными ему элементами, превращаясь в результате в некое эклектическое образование. С другой стороны, совершенно очевидно проявляет себя потребность редуцировать систему Дильтея, свести сложнейшие моменты его философии к лозунговой простоте.

1. Духовно-историческая школа. Р. Унгер

Первый вариант (вариант дополнения) наиболее наглядно предстает в научном творчестве ученика и популяризатора Дильтея, видного представителя духовно-исторической школы в Германии **Рудольфа Унгера** (1876–1942), в частности в его работе «Философские проблемы новейшего литературоведения» (1908). Декларируя основополагающий тезис Дильтея о том, что главной проблемой понимания является проблема внутренней жизни автора как творческой личности, Унгер очень скоро сталкивается с невозможностью оставаться на позициях исключительно интуитивного познания, на позициях дивинации, поскольку эти позиции таят в себе очень существенную и вполне реальную опасность субъективизма и, следовательно, превращения науки в произвол. Для Унгера становится очевидной необходимость преобразования научного метода таким образом, чтобы он позволил литературоведению гарантированно сохранить статус нормативной науки. Кроме того, научное сознание Унгера явно не справляется с герменевтическим кругом, по которому двигался Дильтей, толкуя духовное творчество личности как продукт истории, а историю – только через проявление отдельных творческих актов. В эту область дильтеевского учения Унгер вносит определенную поправку, в результате чего, строго говоря, герменевтический круг как таковой упраздняется: Унгер подменяет историю в дильтеевском понимании историческим развитием эстетической теории, в соотношении с которой, на фоне которой необходимо, с его точки зрения, рассматривать конкретные художественные творения – как ее производные. Для Унгера, таким образом, проблема герменевтического круга утрачивает свою актуальность, потому что, в сущности, он (Унгер) придает процессу познания необратимую последовательность – от общего к частному, от эстетической теории к ее конкретным художественным проявлениям, к текстам.

Понятно, что в этой ситуации примат личности в историческом процессе и примат проблемы личности во всем спектре герменевтических проблем, провозглашенный Дильтеем и повторенный самим Унгером, оказывается для последнего не более чем декларацией. На деле Унгер постоянно переориентирует собственное внимание с индивидуальной фактичности исторической жизни (как понимал ее Дильтей) на абстрактные категории. Литература начинает трактоваться как «отражение развития определенных духовных предметов», а ее

история – «как история проблем» (а не проявление творящего человеческого духа). При таком подходе обращение к сравнительно-аналитическому методу оказывается неизбежным уже потому, что соотнесение конкретно-исторических фактов (то есть в данном случае отдельных литературных произведений) с абстрактной системой подразумевает действие классификационного принципа, который, в свою очередь, осуществляется в рамках именно сравнительно-аналитического метода. И Унгер, естественно, отдает дань этому методу, присоединяя таким образом к системе Дильтея то, что не просто не было учтено последним, но от чего он сознательно и принципиально отказался.

2. Интуитивизм. Ю. Айхенвальд

Ярким и чрезвычайно показательным примером другого, казалось бы, противоположного унгеровскому, варианта переосмысления, трансформации герменевтической системы Дильтея в филологической области стали работы русского литературного критика, представителя так называемого интуитивизма (или импрессионизма, или имманентной критики – терминологически это направление обозначается по-разному) **Ю. И. Айхенвальда** (1872–1928) – автора литературных портретов и интерпретатора творчества русских и западноевропейских писателей. Наиболее последовательно свои взгляды на проблемы интерпретации Айхенвальд выразил в теоретическом вступлении к своей знаменитой книге «Силуэты русских писателей».

Целью понимания, его объектом Айхенвальд провозглашает творческую личность писателя, а не тексты как таковые. Никакие внеположные этому объекту реальности – будь то обстоятельства эпохи, культурно-исторический контекст, «общественная среда» или даже биография изучаемого автора – исследованию не подлежат. Все, что поддается систематизации, рационально-рассудочному познанию и абстрактно-категориальному оформлению, не может стать предметом истории литературы, потому что она имеет дело только с реальностью единичного. Суть искусства в том, что оно абсолютно независимо от воздействия каких бы то ни было внешних факторов; оно ничем не опосредовано, не мотивировано; поэтому, изучая искусство, бессмысленно изучать что-либо, находящееся за его пределами. История литературы, понимаемая Айхенвальдом только как сумма эстетических феноменов, никак не связанных между собой, основывается на внерациональной рефлексии творчества отдельных писателей, не подчиняющегося никаким закономерностям, поэтому, в сущности, она вообще оказывается вне компетенции науки и сама наукой признана быть не может. Единственным инструментом в деле изучения истории литературы признается индивидуальная интуиция, которая осуществляется в момент встречи двух свобод – свободы читательского восприятия и свободы писательского творчества.

Таким образом, очевидно, что переосмысление Айхенвальдом герменевтической системы Дильтея касается прежде всего ее объекта (напомним, что для Дильтея объектом понимания является человек в его историческом бытии) и осуществляется на пути абсолютизации одной стороны этого объекта и игнорирования другой, за счет чего герменевтика Дильтея

предстает в крайне редуцированном виде.

* * *

Регулярность, с которой стремление к упрощению философской системы (в данном случае неважно, каким образом это упрощение достигается) проявляет себя в работах представителей духовно-исторической школы или интуитивизма/импрессионизма, то есть в работах, ориентированных на эту систему, делает очевидным тот факт, что обе тенденции (дополнить или редуцировать) возникли не случайно. Видимо, предпосылки к их появлению заложены в самой системе Дильтея. До тех пор, пока идеи последнего пребывают на почве философии, в области чистой мысли, эти тенденции не обнаруживают себя, как некий скрытый потенциал; но как только реализуется попытка применения отвлеченных философских построений в практическом литературоведческом, или, в терминологии Айхенвальда, историко-литературном, анализе, этот потенциал начинает немедленно разворачиваться.

Возникшая на почве герменевтики Шлейермахера, система Дильтея в известном смысле сама явилась ее редукцией. Дело в том, что, согласно мысли Шлейермахера, принцип герменевтического круга должен проявляться не только в области соотношения части и целого (то есть в области объекта понимания), он распространяется вообще на все уровни и аспекты проблемы понимания, в том числе и на методологический ее аспект. Когда Шлейермахер провозгласил равноправие двух методов – сравнительного и дивинационного, – он руководствовался именно этим. Каждый метод самостоятелен (то есть применяется независимо от другого), методы поочередно сменяют друг друга, и результаты их использования соотносятся, взаимодополняя и корректируя друг друга. Плодотворность принципа герменевтического круга в том и заключается, что благодаря ему внутри самой познающей системы находятся механизмы, обеспечивающие самокорректирование результатов ее действия, за счет чего осуществляется самодвижение системы, ее саморазвитие. Дильтей же, сохранив принцип герменевтического круга в области объекта исследования (часть – целое), не признал его в сфере методологии, отказавшись от применения сравнительного метода в науках о духе. В результате его система оказалась более простой, чем у Шлейермахера, но и менее продуктивной: в сущности, он отключил в системе понимания механизмы самоконтроля. За счет движения от части

к целому и от целого к части круговая структура процесса понимания у Дильтея сохранялась, но за счет действия единственного метода это круговое движение в значительной степени утрачивало восходящий характер (именно этот момент смущал, например, Унгера) и в пределе грозило подчиниться принципу «дурной бесконечности», то есть круг переставал быть одновременно циклом, потому что в отсутствии сравнительного метода не возникало ничего, с чем результаты дивинации могли бы быть соотнесены и чем они могли бы быть скорректированы, подтверждены или опровергнуты. Во всяком случае, в таком виде герменевтический круг создавал известную трудность, потому что он ставил под сомнение возможность завершения понимающего движения, то есть его, этого движения, конечную результативность.

С этой проблемой и не совладало литературоведение. В сущности, именно в результате рецепции дильтеевской герменевтической системы литературоведением эта проблема вообще оказалась отрефлексированной – на почве философии необходимости в ее осознании просто не возникало. Только в свете конкретных задач литературного исследования опасность, которую таила в себе философская система, стала очевидной и обернулась для него своеобразной ловушкой. Нуждаясь в результативности собственной деятельности, литературоведение вообще предпочло не *входить* в герменевтический круг, а *разомкнуть* его. Таким образом, оно не столько преодолевает, сколько уходит от опасности дильтеевской системы, используя в этих целях два возможных варианта. Унгер вводит сравнительный метод, придавая методике двучастную структуру по аналогии со структурой объекта понимания. Таким образом, казалось бы, восстанавливается система Шлейермахера, но при этом не соблюдается важнейший для последнего принцип кругового характера понимания: и в той, и в другой области концепция Унгера предполагает необратимое, однонаправленное движение мысли – от целого к части и от анализа к дивинации. Айхенвальд же «выравнивает» систему Дильтея, сводя и метод, и объект к одночастной структуре, но достигая при этом того же результата: герменевтический круг исчезает.

Несколько забегая вперед, отметим, что описанная ситуация – неприятие литературоведением принципа герменевтического круга – отнюдь не является уникальной. Дело не в том, что именно упомянутые литературоведческие направления, в силу собственной специфики, не совладали с данным логическим парадоксом. На протяжении всей истории литературоведческих учений XX века аналогичная ситуация будет воспроизводиться

регулярно – и в этом, несомненно, найдут свое подтверждение те закономерности, которые в данном случае проявились в позиции немецкой духовно-исторической школы или русской имманентной критики. Совершенно очевидно, что процесс рецепции литературоведением философско-герменевтических систем в целом каждый раз будет «спотыкаться» на проблеме герменевтического круга. Причины же подобного «сбоя» в диалогических отношениях литературной и философской герменевтик и возможности его преодоления мы постараемся выявить в процессе дальнейшего рассмотрения истории этих отношений.

Лекция 3. Философская герменевтика XX века

Хотя хронологически работы духовно-исторической литературоведческой школы в Германии и русского интуитивизма относятся в основном к началу XX столетия, необходимо учитывать, что ориентированы они на философию века предыдущего, подготовлены именно ею, поэтому с точки зрения герменевтической проблематики и осмыслены должны быть прежде всего как явления XIX, а не XX века. Век же XX начинается с пересмотра и существенного переосмысления выработанных до сих пор основных герменевтических позиций, которые в самом общем плане могут быть сведены к следующему. Во-первых, герменевтический процесс, в понимании XIX века, предполагает наличие двух элементов – субъекта и объекта, которые мыслятся как две самостоятельные, разведенные, существующие независимо друг от друга данности, граница между которыми четко определена. Во-вторых, герменевтика XIX века отмечена ярко выраженным психологизмом: в сущности, процесс понимания в трактовке и Шлейермахера, и Дильтея оборачивается восстановлением, воссозданием и постижением именно и прежде всего психологической целостности личности. Очевидно, что примат психологизма в герменевтической системе XIX века связан с сугубо психологическим обоснованием этой системы, с психологическим характером основной предпосылки, гарантирующей продуктивность этой системы, – с представлением о субстрате общечеловеческой природы. И, наконец, последнее. Занимаясь поиском путей преодоления дистанции между субъектом и объектом понимания, путей, на которых достигается «превращение», «вживание», «вчувствование» субъекта в объект, герменевтика XIX века разворачивается в области методологии, она предстает именно как методологическая дисциплина. Этот момент в осмыслении специфики герменевтической философии XIX века оказывается весьма существенным, поскольку в дальнейшем в том числе и с ним будут связаны наиболее радикальные изменения в понимании природы герменевтического знания.

1. Феноменологические предпосылки герменевтики. Э. Гуссерль

Развитие герменевтики в XX веке оказалось в известной мере зависимо, или, точнее, производно, от развития феноменологического направления философии. Поэтому, рассматривая собственно герменевтическую проблематику, необходимо учитывать те открытия в области феноменологии, которыми она питалась или, по крайней мере, с учетом которых она формировалась. Прежде всего открытия эти связаны с именем немецкого философа **Эдмунда Гуссерля** (1859–1938). Для развития герменевтических идей XX века одной из самых влиятельных концепций, выработанных в рамках феноменологической философии, должна быть признана концепция *интенциональности*.

Под интенциональностью Гуссерль понимает существенное свойство сознания быть сознанием «о чем-то». Сознание не может быть помыслено вне его направленности на какой-либо предмет; оно просто не существует изолированно, «само по себе», вне обращенности к чему-либо. Согласно Гуссерлю, сама структура сознания такова, что она непременно включает в себя предмет: нельзя просто представлять – можно представлять что-то; нельзя просто желать – можно желать чего-то; нельзя просто мыслить – можно мыслить о чем-то и т. д. Таким образом, сознание всегда предметно, или интенционально.

Понятно, что воспринятая герменевтикой идея интенциональности оказалась в известной мере революционной для нее, так как кардинально меняла сложившиеся в XIX веке представления о характере субъектно-объектных отношений, определяющих, в свою очередь, характер познавательного процесса. Если для XIX века основная герменевтическая проблема сводилась к поиску пути преодоления дистанции, преграды, разделяющей субъект и объект понимания, каждый из которых представлялся замкнутой, изолированной и независимой реальностью, то для XX века становится очевидным тот факт, что самой преграды между субъектом и объектом просто не существует: субъект обнаруживает себя только при условии наличия объекта в «пространстве» субъекта. При отсутствии объекта понимания в качестве «возможности» самого субъекта, последний не может осуществить себя, своей субъектной – понимающей – функции. С этой точки зрения понимающее сознание как герменевтический субъект оказывается всегда

больше самого себя, потому что, помимо самого себя, оно всегда является еще и собственной открытостью навстречу объекту – в противном случае оно не может состояться как таковое.

Признание интенциональности, то есть направленности на предмет, в качестве свойства, имманентно присущего сознанию, повлекло за собой необходимость пересмотра вопроса о самой природе понимания. Ведь если субъект и объект герменевтического процесса не разделены между собой никакой преградой и преодолевать между ними попросту нечего, поскольку субъект всегда открыт объекту, то сама необходимость, столь очевидная для герменевтики XIX века, «вживания», «вчувствования», к которым, собственно, и сводилось понимание, оказывается неактуальной, потому что в этой ситуации понимание предстает вообще чем-то принципиально иным, нежели «превращение» субъекта в объект. Признание идеи интенциональности потребовало признания и того факта, что герменевтический процесс разворачивается на какой-то иной, не психологической (как полагал XIX век), почве.

Феноменология дает свое обоснование этой почвы в свете представления о так называемом *трансцендентальном субъекте*. Понятие трансцендентального субъекта зародилось в лоне рационализма, то есть той философской традиции, которая признает в качестве основы познания разум и которая, соответственно, оказывается полемичной в отношении к философскому психологизму – традиции, в русле которой возникла герменевтика Шлейермахера – Дильтея, признающая первенствующую роль внутреннего чувства в процессе познания. Под трансцендентальным субъектом понимается общечеловеческое, «чистое» сознание, существующее априорно, то есть до воплощения какого бы то ни было конкретного эмпирического опыта и одновременно являющееся условием для его (опыта) проявления, поскольку само это проявление может осуществиться только в соответствии со структурой чистого сознания. Трансцендентальный субъект независим ни от каких преходящих, меняющихся, сиюминутных условий и обстоятельств существования человека – это суверенное сознание. Оно «откликается» на любой конкретно-психологический опыт и обеспечивает возможность любому конкретному сознанию понять и быть понятым, поскольку любое конкретное сознание приобщено к трансцендентальному субъекту, или к абсолютному, «чистому» сознанию.

Почерпнутое Гуссерлем из арсенала кантовской философии понятие «трансцендентальный субъект» было существенно переосмыслено им. Однако для того, чтобы понять специфику

позиции Гуссерля в отношении вопроса о трансцендентальном субъекте, оценить новизну этой позиции, наиболее продуктивным представляется ее сопоставление с кантовской. Поэтому в данном случае необходимо сделать небольшое отступление и в самых общих чертах охарактеризовать последнюю.

У Канта трансцендентальный субъект, или чистое сознание, предстает как система априорных форм чувственности и рассудка, в соответствии с которыми осуществляется, реализуется всякий конкретный познавательный опыт. Структура чистого сознания, таким образом, определяет границы познавательных возможностей человека. Количество формальных структур чистого сознания точно определено (2 формы чувственности – пространство и время, а также 12 категорий рассудка), поэтому и сам трансцендентальный субъект предстает как форма, как законченная статичная система, имеющая четкие и незыблемые границы. Именно в этом пункте понимание сущности трансцендентального субъекта Гуссерлем принципиально расходится с трактовкой Канта.

Для Гуссерля очевидно, что чистое сознание не может быть помыслено как некая статичная система. Обладая свойством интенциональности, «направленности на…», оно может быть представлено лишь в непрерывном процессе собственного осуществления. Согласно Гуссерлю, трансцендентальный субъект не есть форма с присущей ей завершенностью и неподвижностью; наоборот, он есть движение, действующее отношение чистого сознания к чистой предметности.

Для того чтобы представить, как это действующее отношение реализует себя, каким образом разворачивается интенциональный акт (а всякое понимание и происходит в процессе осуществления интенционального акта), Гуссерль вводит еще одну чрезвычайно важную в системе феноменологии категорию – *горизонт*. В самом общем плане горизонт можно определить как движущуюся границу восприятия.

Всякий предмет, становясь объектом сознания (интенциональным объектом), тем самым тематизируется, актуализируется, конституируется сознанием в соответствии с его (предмета) так называемой *перцептуальной границей*, то есть границей, обозначающей предел движения сознания в направлении воспринимаемого предмета. До тех пор, пока сознание сосредоточено только на данном предмете, перцептуальная граница последнего остается неподвижной, постоянной и как таковая, естественно, кладет предел познанию. Однако, как показал Гуссерль, структура познающего сознания такова, что наряду с тематизированным посредством

интенционального акта предметом, то есть предметом, явленным в его непосредственной данности, она подразумевает наличие и так называемой нетематизированной данности, то есть такой, на которую в данный момент сознание не направлено, но которая может быть актуализирована, как только сознание обратится к ней.

Нетематизированная данность существует как своего рода содержательный потенциал, непременно сопутствующий любому тематизированному предмету и указывающий на наличие связей данного предмета с другими. Причем этот потенциал существует не просто в качестве возможности сознания, он оказывается его, сознания, необходимостью – поэтому-то речь и идет о включенности его в саму структуру сознания. В силу собственной интенциональности сознание не может «замереть», остановиться на уже актуализированном объекте; оно неизбежно должно двигаться дальше, иначе оно само перестает осуществлять себя. Но тогда становится очевидным, что как только сознание начинает захватывать собою новые объекты, актуализируя их и обнаруживая их связи с ранее уже тематизированным предметом (то есть как только оно начинает реализовывать содержательный потенциал непосредственно данного предмета), первоначально зафиксированная перцептуальная граница этого предмета отодвигается. И по мере продвижения сознания по пути дальнейшего конституирования предметности, перцептуальная граница отодвигается все дальше и дальше – ровно настолько, насколько продвигается сознание. Вот почему Гуссерль и называет эту границу горизонтом: горизонт – это движущаяся граница. Направление же движения горизонта задается направлением движения сознания. Таким образом, цель постижения феноменология видит в том, чтобы от восприятия отдельного предмета в его непосредственной данности переходить к актуализации всего содержательного потенциала предмета, захватывая весь его смысловой горизонт.

Согласно учению Гуссерля, перцептуальные границы всех предметов сливаются в единый всеобъемлющий горизонт – горизонт предметности как таковой, который Гуссерль обозначает понятием «жизненный мир». Жизненный мир предшествует любому конкретному знанию, он a priori задан любому конкретному интенциональному акту в качестве его универсального основания. Благодаря наличию такого основания горизонт любого предмета в пределе может быть развернут как «мир». Но поскольку, будучи универсальным основанием всякого знания, «мир» не может стать объектом отдельного интенционального акта, не может быть явлен как

непосредственная данность, его развертывание в качестве нетематизированного горизонта любого предмета может длиться бесконечно. С этим связано представление об ограниченности всякого конкретного знания, или, что то же самое, о безграничности познания.

Открытие феноменологией зависимости структуры понимания от интенциональной структуры сознания подвело герменевтику XX века к той черте, за которой она неизбежно должна была переосмыслить самое себя как научную дисциплину. Феноменология подготовила герменевтику к тому шагу, который последняя, в свете учения об интенциональности, уже не могла не сделать. Речь идет об изменении герменевтическим учением собственного научного статуса, а именно – об онтологизации герменевтики.

Подобное изменение оказалось связано со следующим. Интенциональность обусловливает креативную функцию познающего сознания: сознание, актуализируя, тематизируя интенциональные объекты в процессе осуществления интенциональных актов, тем самым «творит» мир, «творит» бытие. Бытие, таким образом, «становится» в процессе работы сознания, оно открывается сознанию, являет себя, конституируется через сознание, и с этой точки зрения сознание оказывается способом бытия. Заключение в кавычки глаголов *творит* и *становится* ни в коем случае не является произвольным: это способ подчеркнуть известную условность предложенных обозначений для характеристики феноменологического понимания взаимоотношений бытия и сознания. Дело в том, что необходимо отчетливо осознавать существенное отличие феноменологии от субъективного идеализма с точки зрения понимания тем и другим направлением вопроса о бытии и сознании. Для феноменологии совершенно очевидно, что бытие существует помимо сознания и независимо от него, но оно обнаруживает себя для сознания только благодаря работе последнего – именно и только в этом смысле и можно говорить о том, что сознание «творит» бытие. Эта формула вскрывает скорее зависимость сознания от бытия, чем наоборот. Субъективный же идеализм трактует проблему взаимоотношений бытия и сознания прямо противоположным образом, отрицая наличие какой бы то ни было реальности вне сознания субъекта, рассматривая реальность как нечто, полностью обусловленное и определяемое активностью сознания. Для субъективного идеализма, таким образом, формула «сознание творит бытие» обладает не условным, а безусловным, буквальным значением и обнаруживает действительную и абсолютную, тотальную

зависимость бытия от сознания.

Очевидно, что при таком взгляде на проблему сознания, явившемся прямым следствием концепции интенциональности, смысл соотношения «понимания» (как результата познающей деятельности сознания) и «бытия» существенно меняется по сравнению с тем, каким он виделся XIX веку. Вопрос этот оказывается важным потому, что в конечном счете определение научного статуса герменевтической дисциплины зависит именно от того, каким представляется соотношение категорий «понимание» и «бытие». Если для XIX века «понимание» предстает в качестве основной герменевтической категории, отражающей прежде всего метод исследований в «науках о духе», или – шире – метод исследования духовного бытия, то для XX века «понимание» – это познавательная способность сознания, определяющая само бытие человека в мире, это способ бытия, а не метод его исследования; XX век, таким образом, открывает герменевтичность бытия. Герменевтика же как наука о понимании, соответственно, перемещается из области методологии в область онтологии.

2. Философская герменевтика М. Хайдеггера

Как онтологическая дисциплина, герменевтика предстает в работах ученика Гуссерля, его последователя и отчасти оппонента, выдающегося немецкого мыслителя XX века **Мартина Хайдеггера** (1889–1976).

Признавая всю новизну постановки и решения герменевтических проблем М. Хайдеггером, необходимо учитывать, что в целом его система не утрачивает связи с герменевтической мыслью XIX века, и эта связь носит не только полемический, но и преемственный характер. По отношению к XIX веку момент преемственности связан у Хайдеггера прежде всего с «философией жизни» Дильтея. Для Хайдеггера наиболее актуальным оказывается тот аспект дильтеевского учения, который касался проблемы метода в «науках о духе».

В основании герменевтической системы Хайдеггера лежит идея о разграничении таких понятий, как «сущее» и «бытие». В терминологии Хайдеггера *сущее* – это эмпирический мир вещей и явлений, или объектов, которые отделены от человека и по отношению к которым человек занимает позицию вненаходимости (в философии Дильтея хайдеггеровскому «сущему» соответствует предмет естественных наук). Понятая как «сущее» действительность, и только она, именно в силу своей отграниченности от человека, может стать предметом рационального научного познания, которое, однако, по Хайдеггеру, не имеет никакого отношения к истинному познанию действительности, потому что последняя сама не может быть сведена к «сущему». Для Хайдеггера, таким образом, принципиальным оказывается прежде всего вопрос о предмете познания, точнее, о том, в какой области этот предмет может быть обретен: что такое подлинная действительность – она есть «сущее» или что-то иное?

С точки зрения Хайдеггера, смысл мира не может обнаружить себя в «сущем», потому что он есть всегда «становящийся смысл» (подробнее о хайдеггеровской мотивировке данного положения речь пойдет ниже), а понимание действительности как «сущего» не допускает вообще никакого «становления», поскольку такое понимание основывается на абсолютизации одного из моментов времени, а именно – настоящего, что, естественно, ведет вообще к упразднению времени как такового. По мысли Хайдеггера, сущее заявляет о себе как о чем-то данном, вневременном и потому

неподвижном (статичный эмпирический мир) и тем самым оно игнорирует будущее – момент времени, на котором напряженно сосредоточено человеческое бытие и которым и определяется подлинность бытия. Таким образом, мир, увиденный как вневременна́я данность («сущее») не соответствует существеннейшему основанию человеческой жизни – ее временности. Но поскольку смысл мира конституируется через человека, через его понимание (как способ бытия), выявленное несоответствие свидетельствует прежде всего о том, что мир-«сущее» не может быть признан истинным миром; во всяком случае мир-«сущее» не есть, так сказать, «человеческий» мир, его основание не имеет никакого отношения к основанию человеческой жизни. Понятно, что отношения человека с таким миром неизбежно оказываются формальными, неплодотворными. В системе Хайдеггера это означает прежде всего невозможность в процессе познания подойти к самопознанию. Человек и мир оказываются оторванными друг от друга, внеположными друг другу, потому что структура человеческого бытия и структура мира-«сущего» предстают принципиально разнородными в силу принципиального же различия их отношения к времени.

Сведе́ние действительности к «сущему» есть, по Хайдеггеру, результат метафизического взгляда на мир, и такой взгляд оценивается им крайне негативно – это порочный взгляд, уводящий от понимания подлинного смысла бытия. Именно с этим взглядом Хайдеггер связывает существенные недостатки современного европейского миросозерцания, озабоченного познанием мира как внешней по отношению к человеку данности, которую можно разложить на определенные составляющие, подвергнуть рациональному анализу, а результаты в качестве окончательной объективной истины о мире использовать в неких практических целях.

Научный подход к миру не вызывает у Хайдеггера никакого доверия: его не удовлетворяют ни метод, ни цель научного познания. Первый подразумевает расчленение действительности, которое, как показал Хайдеггер, означает, в сущности, отказ от нее, потому что, расчленив ее, разложив на составляющие, измерив, взвесив, исчислив и т. д., можно получить очень точные данные – числа, показатели, схемы, – все что угодно, но только не саму действительность, потому что она-то явлена в своей целостности и остается собой до тех пор, пока сохранена именно как целостность. Вот почему Хайдеггер и считает, что научный взгляд на мир не может обнаружить его (мира) смысл – при таком взгляде из поля зрения ускользает сам объект понимания.

Не меньший скепсис вызывает у Хайдеггера и цель научного

познания, ее прагматический характер. Согласно Хайдеггеру, смысл бытия не может быть использован для решения каких бы то ни было практических задач, постижение смысла может быть только бескорыстным, потому что смысл может только открыться – сам, но с ним ничего сделать нельзя; в него можно всматриваться, но его нельзя употребить, применить к чему-то: смысл не может иметь никакой функции; то есть единственной целью постижения смысла может быть только само постижение смысла – и ничего более.

В противоположность «сущему» единую, целостную, нерасчлененную действительность Хайдеггер называет *бытием*. Бытие лежит в основе и за пределами сущего, и именно оно должно стать предметом понимания, герменевтическим предметом, потому что именно и только оно о*смысл*ено. Вопрос заключается в том, где, на каких путях может осуществляться поиск смысла бытия. Хайдеггер отвечает на этот вопрос, основываясь на идеях феноменологического учения Гуссерля, на концепции понимания как способа бытия. Для него очевидно, что само бытие дано только в понимании бытия; но поскольку это понимание свойственно лишь человеку, именно человек оказывается той точкой, в которой, собственно, и осуществляется бытие и в которой оно может предъявить свой смысл. Бытие человека, таким образом, есть понимающее самое себя бытие.

Для того чтобы подчеркнуть специфически «человеческий» момент в осмыслении проблемы бытия, чтобы сфокусировать внимание на бытии именно как бытии человека, в своей знаменитой работе «Бытие и время» (1927) Хайдеггер вводит производный от традиционного Sein («бытие») термин *Dasein*, который буквально может быть переведен как *тут-бытие* (или *вот-бытие*, или *здесь-бытие*). Тут-бытие находится в нерасторжимой связи с бытием как таковым, являясь его исторической («здесь-и-сейчас») реализацией, то есть само бытие исторически конкретизируется, или совершается в истории, в облике тут-бытия. (Отметим, что сопряжение Хайдеггером герменевтических проблем с проблемой *историчности* свидетельствует еще об одном моменте связи его философии с учением Дильтея.)

Помимо приведенного перевода («тут-бытие»), существует также еще один перевод хайдеггеровского термина Dasein – *бытие сознания*, который не столько точно соответствует немецкому оригиналу, сколько уже расшифровывает его смысл, являясь своего рода переводом-комментарием и буквально называя самое существенное свойство того явления, о котором говорит Хайдеггер. Этим свойством оказывается принципиальная

нерасчленимость человека и бытия, поскольку человек являет себя в сознании, сознание есть способ его бытия, а бытие, в свою очередь, открывается только сознанию. Термин «бытие сознания», таким образом, равно подразумевает, что сознание бытийно, а бытие осознанно, то есть применительно к человеку бытие и сознание оказываются тождественными друг другу понятиями.

Как понимающее самое себя, бытие человека, то есть тут-бытие, подразумевает собственную принципиальную незамкнутость – оно есть прежде всего открытое бытие в том смысле, что оно всегда направлено на мир: человек не просто «есть», но он «есть в мире» (очевидно, что хайдеггеровская «открытость» тут-бытия соотносится с идеей Гуссерля об интенциональности сознания). Открытость мыслится Хайдеггером как чрезвычайно существенное, конститутивное свойство тут-бытия, которое в свою очередь определяет другое, не менее важное его свойство – устремленность к будущему. То есть тут-бытие не является чем-то окончательным и завершенным, оно находится в состоянии непрерывного становления, которое постоянно осуществляется за счет обращенности к будущему. Именно в процессе такого открытого, становящегося бытия в человеке совершается истина бытия, то есть бытие обнаруживает собственный смысл. По мысли Хайдеггера, истина бытия не есть нечто, внеположное человеку, к чему он может подойти, приблизиться, чем он может завладеть и т. д. – этими методами достигается только верное, правильное знание (то есть то, что имеет отношение к «сущему», к научному постижению мира). Истина же, о которой говорит Хайдеггер, вообще не является атрибутом знания, она принадлежит самому бытию (о настоятельной необходимости различать научную истину и истину бытия см., в частности, работу Хайдеггера 1942 года «Учение Платона об истине»), и как таковая она может только сама свершаться в человеке, который, в свою очередь, может быть только открыт ей, готов к ее свершению в нем самом. Таким образом, в системе Хайдеггера человек предстает как возможность истины свершаться, обнаруживать себя.

Для того чтобы понять, как происходит это свершение истины, необходимо осознать, что отношения «бытия» и «сущего» не сводятся к их формальной противопоставленности друг другу. Дело отнюдь не в том, чтобы дать собственному сознанию ту или иную установку (например, рассмотреть действительность как целостную и нечленимую данность или, напротив, отнестись к ней аналитически, с позиций рациональной науки.) Бытие и сущее, согласно Хайдеггеру, связаны между собой, потому что само бытие не может явить себя иначе, чем через сущее, оно

обнаруживает себя именно в эмпирическом мире вещей, предметов, явлений в качестве той предшествующей всему этому открытости, благодаря которой все это, то есть эмпирический мир, и может явить себя. И с этой точки зрения человек оказывается в том же ряду, он тоже предстает как своего рода эмпирическая данность, он явлен в собственном эмпирическом опыте; человек – это тоже «сущее». Но именно потому, что человек – и только он – осознает себя сущим, он тем самым, в акте такого осознания, уже принадлежит бытию – бытию сущего. Таким образом, среди прочего сущего человек исключителен: он – единственное сущее, понимающее собственное бытие. Поэтому Хайдеггер и вводит термин, отражающий эту исключительность человеческой позиции, – Dasein – в отличие от всеобщего и безличного Sein.

Итак, бытие есть то, что предшествует всякому сущему – оно есть условие и причина явления сущего, оно есть открытость, необходимая для о*сущ*ествления сущего. Для того чтобы человек мог помыслить все, что его окружает, а также самого себя, необходимо, чтобы это все (что его окружает) и он сам *предъявили* себя, то есть стали открыты. Вот именно эту открытость, по мысли Хайдеггера, и обеспечивает бытие, предвосхищая собою любое сущее – будь то человек или его окружение. Герменевтическая же задача заключается в том, чтобы за явленным рассмотреть то, что всегда уже есть до явленности, чтобы в сущем прозреть бытие, или ту открытость, которая составляет суть всего и которая и есть истина бытия (в работах Хайдеггера «бытие», «открытость», «истина» – это ряд тождественных понятий, так же как тождественны «тут-бытие» и «понимание») – не случайно Хайдеггер подчеркивает, что слово, которым греки обозначали понятие «истина» – *алетейя* – переводится как «несокрытое», «непотаенное».

Итак, сущее явлено благодаря бытию, которое есть открытость. В философской системе Хайдеггера чрезвычайно важным оказывается вопрос о том, каким образом эта открытость себя реализует, как она осуществляется.

По мысли Хайдеггера, есть только одна область, в которой открытость (или бытие, или истина бытия) обнаруживает себя. Эта область – язык. Именно в языке «находится» бытие, и именно язык дает возможность бытию явить сущее, потому что, называя что бы то ни было, язык (слово языка) тем самым, в акте называния, и делает это «что бы то ни было» явным, открытым, вводит его в область несокрытого, непотаенного. Язык осуществляет «с-каз» (=«по-каз») или, что, по Хайдеггеру, то же самое, свершает истину бытия.

Язык ни в коем случае не может трактоваться как явление, порожденное человеком, человеческим сознанием, явление, производное от какого бы то ни было субъективного фактора. Напротив, язык – это сама объективность, в той же мере (точнее, в той же полноте), в какой объективно бытие. Провозглашенная в «Письме о гуманизме» (1946) и повторенная в работе «Путь к языку» (1959) знаменитая формула Хайдеггера «язык есть дом бытия» как раз и утверждает такую объективность: язык первоначален, как первоначально бытие. Человек же оказывается только посредником, через которого, в речи которого «сказывается» язык. Язык осуществляет открывание всего сущего, то есть понимание, то есть, по Хайдеггеру, бытие. И сам человек может состояться как понимающее свое бытие сущее только потому, что им (человеком) говорит язык (именно так: не человек говорит языком, а язык человеком – такова логика Хайдеггера).

При этом важно учитывать, что язык не просто открывает, не просто делает явным потаенное – если бы этим функция языка ограничивалась, то само бытие, открытое словом и ставшее сущим, переставало бы быть «бытием», оно бы исчерпывалось словом, то есть в процессе перевода посредством языка из области скрытого в область явного бытие должно было бы убывать. Однако, по мысли Хайдеггера, этого не происходит и не может произойти, потому что язык, будучи «домом» бытия, выполняет обе функции «дома»: свое содержимое он и являет, и закрывает (укрывает) одновременно. Эти две функции можно представить также в одной – синкретической: язык хранит бытие.

Суть такого «хранения» (=«открывания-закрывания») Хайдеггер объясняет следующим образом. Функцию *слова* можно описать двояко – через «сущее» (слово языка предъявляет сущее) и через «бытие» (слово языка осуществляет собою открытость бытия). Но оба эти описания характеризуют единый процесс, потому что «явить сущее» и «осуществить открытость бытия» – это одно и то же. Сама возможность определить слово через сущее и через бытие свидетельствует о том, что в слове бытие и сущее предстают в нерасторжимом единстве, которое, впрочем, отнюдь не означает их слияния или же превращения одного в другое, – это именно единство, но не смешение. В работе «Из диалога о языке» (1954) Хайдеггер называет это единство «двусложностью» бытия и сущего. Слово сосредоточивает в себе эту двусложность. Оно не есть некий вектор от бытия к сущему, не есть однонаправленное движение от первого ко второму. Но оно есть напряжение встречи, взаимной принадлежности друг другу бытия и сущего.

Сказать (по Хайдеггеру, «с-казать») значит сделать сказанное

присутствующим. Но присутствующее может стать таковым только благодаря *присутствию*, которое заранее, то есть еще до всякого присутствующего, уже *есть*, но может обнаружить себя только в присутствующем, то есть присутствие – это сама возможность стать присутствующим. В этом сопряжении присутствия и присутствующего и обнаруживает себя та двусложность, которую несет в себе слово.

Являя сущее, слово не упраздняет бытие, но оставляет его в тени, позволяющей различить свет, в котором явствует сущее. Таким образом, слово, осуществляя открытость бытия, тем самым и укрывает бытие, – одновременно. Вот почему бытие, то есть открытость, присутствие, не может быть исчерпано языком – оно всегда *есть* в языке и каждый раз вновь дает о себе знать путем явления сущего (как тайное дает о себе знать через явное – принцип, на котором основана всякая структура многосмысленности, когда за очевидным кроется нечто большее, чем очевидность; это принцип, который, собственно, и определяет потребность в герменевтической дисциплине – в данном случае неважно, носит ли она методологический или онтологический характер; это потребность проникнуть в скрытые смыслы через явные). Неисчерпаемостью бытия объясняет Хайдеггер и невозможность свести смысл мира к некой конечной формуле, конечному знанию (вариант научной истины). Смысл мира есть всегда становящийся смысл: он свершается всякий раз, когда бытие сказывается через язык и являет свою открытость в сущем. Бытие, таким образом, не может «кончиться», как не может «кончиться» язык. Строго говоря, через рассмотрение сущности языка Хайдеггер приходит к мысли, чрезвычайно близкой тому выводу, к которому в свое время через теорию интенциональности пришел и Гуссерль, – выводу о невозможности до конца тематизировать весь смысловой горизонт предмета.

Очевидно, что рассмотренный в свете концепции «открывания-сокрывания» язык не мог трактоваться Хайдеггером как знаковая система; теория знака для Хайдеггера абсолютно неприемлема: с точки зрения философа, она есть плод метафизического взгляда на язык. Слово языка, говорит Хайдеггер, это ни в коем случае не знак; слово языка – это *намек*, а именно намек на то, что сокрыто в открытом, то есть намек сущего на бытие. Из такого определения слова естественно следует, что путь к истине бытия *намеч*ается в языке.

Язык дает о себе знать в речи, которая, в свою очередь, реализуется через говорящего, то есть через человека (вспомним хайдеггеровское положение о том, что язык говорит людьми).

Возможность же такой реализации (то есть реализации речи через человека) обеспечена тем, что сосредоточенной в языке двусложности бытия и сущего соответствует сама структура человека, то есть эта двусложность обнаруживает себя и в человеке: ведь именно человек есть такое сущее, которое понимает собственное бытие. Таким образом, человек оказывается захвачен двусложностью бытия и сущего, он соответствует (по Хайдеггеру, «ответствует») ей, то есть отвечает на нее, отвечает ее требованию; отвечает тем, что является носителем вести о ней – не может не быть им, так как в противном случае не может состояться как человек, то есть как понимающее свое бытие сущее. Не случайно Хайдеггер говорит о том, что человек находится в *герменевтическом отношении* к двусложности бытия и сущего, поясняя при этом, что под герменевтическим отношением он понимает хранение и несение вести об этой двусложности.

С точки зрения Хайдеггера, современная эпоха с ее метафизическим взглядом на мир почти полностью утратила способность расслышать бытие, приблизиться к его истине. Эмпирический мир вещей все больше и больше захватывает собою человека, и последний перестает быть подлинным человеком, то есть таким, который несет в своем сущем весть о бытии.

Аналогичные изменения затрагивают и язык, который превращается в средство обмена информацией – именно к этому, с точки зрения Хайдеггера, метафизическое мировосприятие с его прагматизмом сводит функцию языка. Естественный язык подменяется формализованным, становится нежизнеспособным, утрачивает связь с бытием и как хранилище бытия умирает.

Единственной областью, которую, по мысли Хайдеггера, эти катастрофические процессы еще не сумели захватить полностью, оказывается искусство, в особенности же – поэзия. Именно здесь язык все еще отвечает своему первоначальному назначению – открывать истину бытия, и именно поэты, обладая наиболее тонким слухом, позволяющим им расслышать истину в слове, способны передать это слово миру.

В отличие от языка науки с его стремлением к однозначности язык искусства, поэтический язык, по самой своей природе многозначен, или символичен, то есть в наибольшей степени соответствует естественному языку, через который свершается истина бытия. Поэтому в поэтическом языке как раз и может осуществляться процесс открывания-закрывания истины. Не случайно Хайдеггер так охотно в своих работах обращается к творчеству поэтов: он находит в нем подтверждение собственным мыслям о языке как «доме бытия». Таким образом, согласно

Хайдеггеру, поэзия оказывается той нишей, в которой язык может «укрыться» и спастись от разрушительных тенденций современной метафизической эпохи.

Такого рода рассуждения совершенно закономерно привели Хайдеггера к мысли о том, что в современную эпоху постижение человеком мира, смысла мира, приобщение к истинам бытия должны осуществляться прежде всего через восприятие искусства. Этот путь представляется Хайдеггеру наиболее плодотворным, поскольку в основе искусства лежит принцип, соответствующий двусложности бытия и сущего, – принцип тайны.

По мысли Хайдеггера, произведение искусства всегда несет в себе больше того, что в нем явлено, открыто. Произведение искусства не только говорит – оно одновременно и молчит. Но, как и говорить, молчать можно тоже «о чем-то». То, о чем молчит произведение искусства – молчит благодаря тому (или посредством того), о чем оно же говорит, – это и есть сокрытое, потаенное в нем. Суть же понимания произведения искусства заключается в том, чтобы через то, о чем искусство говорит, подойти к тому, о чем оно умалчивает; чтобы сквозь явленное, *с-казанное* прозреть *не-с-казанное*, признавая при этом, что последнее остается и *несказа́нным*. Здесь важно учитывать следующее: дело не в том, что произведение искусства о чем-то говорит, а о чем-то молчит – такая формулировка применительно к системе Хайдеггера была бы не совсем корректной, потому что первое и второе «о чем-то» не есть различные, не связанные друг с другом объекты. В том-то и дело, что произведение искусства и говорит, и молчит о едином «чем-то». То есть о том же, о чем оно говорит, оно одновременно и молчит. Только при такой постановке проблемы учитывается единство бытия и сущего в их двусложности – единство, которое, по мысли Хайдеггера, лежит в основе искусства.

Произведение искусства, таким образом, подчиняясь диалектике «открывания-сокрывания», всегда несет в себе тайну, и, согласно Хайдеггеру, задача понимания произведения состоит отнюдь не в том, чтобы эту тайну «раскрыть», «разгадать». Разгаданная, тайна перестает быть тайной, то есть тем, что аккумулирует вокруг себя произведение искусства как таковое, и, следовательно, понимание как разгадка (то есть, по Хайдеггеру, рациональное понимание, рациональный анализ) просто упраздняет само произведение искусства. Задача же истинного понимания состоит в том, чтобы обнаружить тайну произведения – не разгадать ее и не отменить тем самым, а именно обнаружить, рассмотреть, и только как тайну, а не как загадку или секрет, которые могут быть раскрыты. Только такой

подход к проблеме понимания может объяснить тот факт, что, во-первых, произведение искусства никогда не может быть окончательно понято, а во-вторых, истина бытия, которую хранит (то есть открывает и сокрывает) в себе произведение искусства, не может превратиться в окончательное знание. Каждый раз при обращении к произведению искусства эта истина вновь свершается.

Очевидно, что понимание, которое имеет в виду Хайдеггер, не может осуществиться в результате последовательного рационального анализа. Хайдеггеровское понимание есть свершение истины, оно осуществляется как прозрение – мгновенно. Такое понимание Хайдеггер называет *первичным пониманием*. Фиксация же того, что таким образом понято, словесное выражение понятого, его развертывание в качестве интерпретации произведения искусства есть уже *вторичное понимание*, под которым Хайдеггер подразумевает своего рода отрефлексированное воспоминание о том, что уже было понято в мгновенном акте непосредственного переживания.

Легко заметить, что здесь отчетливо проявляется определенная двусмысленность понятия «герменевтика» – двусмысленность, очевидно, неизбежная, поскольку сама герменевтика принадлежит и онтологии, и методологии. Хайдеггер не мог не столкнуться с этой двусмысленностью хотя бы уже потому, что, занимаясь проблемами бытия и отдавая приоритеты онтологическому истолкованию герменевтики, он должен был собственную позицию выразить. То есть само *истолкование* (каким бы оно ни было) уже предполагает обращение к герменевтике методологической – иначе Хайдеггер вынужден был бы не говорить, а молчать, в том числе и о проблемах бытия. Таким образом, как только возникает необходимость изложения, вступает в силу методология, определяющая, в частности, тот или иной способ изложения. Для того чтобы избежать терминологической путаницы, Хайдеггер и вводит понятия первичного и вторичного понимания. Именно первичное понимание онтологично; понимание же вторичное – методологично: это уже способ, или метод, которым фиксируется, истолковывается, интерпретируется первичное понимание, то есть, по Хайдеггеру, само бытие.

В своих работах Хайдеггер неоднократно обращался к творчеству таких поэтов, как Ф. Гёльдерлин, С. Георге, Р. М. Рильке, Г. Тракль. Его интерпретации носят своеобразный, весьма далекий от соответствия привычным академическим литературоведческим методам характер. С одной стороны, это своеобразие вполне объяснимо: Хайдеггер-интерпретатор

художественных произведений остается философом, его трактовки названных авторов – это, в сущности, иллюстрации к его же философской системе. Тому же «иллюстративному» критерию подчинен и выбор авторов: Хайдеггер обращается к поэтам, художественное мировоззрение которых чрезвычайно близко его собственному мировоззрению. Поэтому, строго говоря, к интерпретациям Хайдеггера нельзя подходить с литературоведческой «меркой». Но, с другой стороны, невозможно и просто проигнорировать те упреки, которые предъявляли Хайдеггеру в связи с его обращениями к поэтическому материалу. Тем более что осознание того, что же именно не приняло литературоведение в хайдеггеровских интерпретациях, а также причин этого неприятия, поможет прояснить и некоторые существенные аспекты в герменевтической системе философа.

Основной упрек со стороны литературоведения в адрес Хайдеггера связан с невозможностью найти, исходя из самой хайдеггеровской системы, тот критерий, в соответствии с которым можно было бы судить об общезначимости, или объективности, или достоверности той или иной интерпретации поэтического произведения, что в конце концов ведет к полному волюнтаризму – необязательности и произволу в деле истолкования текста.

Действительно, с точки зрения методологии хайдеггеровские интерпретации не отвечают требованиям никаких научных стратегий. Они производят впечатление своеобразных вольных мистико-философских медитаций на поэтические темы и, конечно, далеки от образцов научного анализа. И тем не менее, при всей кажущейся справедливости адресованных Хайдеггеру упреков, они, по-видимому, оказываются не совсем правомерными, потому что, так сказать, «бьют мимо цели».

Дело в том, что невозможность отыскать в герменевтической системе Хайдеггера критерий достоверности не есть упущение, «провал» системы: эта система и не подразумевает такой возможности, что, в свою очередь, связано с природой той истины, к которой обращено внимание философа.

Хайдеггер неоднократно подчеркивал в своих работах, что необходимо различать «истину» как алетейю, то есть открытость бытия, и «истину» как характеристику верного, правильного знания. Очевидно, что вторая «истина» носит когнитивный характер, тогда как первая – онтологический. И так же очевидно, что только в связи с когнитивной истиной может быть поставлен вопрос о критерии достоверности, такой критерий может вырабатываться и применяться. Но невозможно поставить вопрос

о критерии достоверности в отношении к бытию. Осмысленное как способ бытия, как Dasein, понимание не отвечает, не может ответить на «запрос» о собственной достоверности, или общезначимости. Только эпистемологическое понимание, то есть понимание как способ познания, может рассматриваться с точки зрения его адекватности предмету понимания, то есть с точки зрения объективности, достоверности, общезначимости. В области эпистемологии (теории познания) разворачивается любая филологическая интерпретация; она есть способ научного познания.

В отличие от филологии, опирающейся на научную методологию, в том числе от литературоведения, Хайдеггер вообще не озабочен проблемой так называемого объективного знания. Он считает такое знание неистинным: оно есть следствие метафизического мышления со всеми его издержками. Ведь именно метафизическое мышление как раз и предполагает, по мысли Хайдеггера, *объект*ивное знание, то есть такое, в основе которого лежит субъект-объектное отношение. От такого знания, как известно, Хайдеггер, вслед за своим учителем Гуссерлем, навсегда отказался. Хайдеггера интересует другое понимание – такое, которое не подразумевает субъект-объектных отношений, поскольку основывается на принадлежности понимающего своему объекту, то есть на принадлежности человека бытию. Эта принадлежность носит онтологический характер, она определяет собою бытие тут-бытия. Только исходя из такой трактовки «истины» и «понимания» можно осознать и специфику хайдеггеровского отношения к искусству. Очевидно, что подход Хайдеггера к искусству и, в частности, к поэзии носит принципиально иной характер, нежели подход литературоведческий. Для Хайдеггера обращение к поэзии есть путь, на котором осуществляется приобщение к истине бытия, или, что в хайдеггеровском смысле то же самое, путь осуществления человеком собственного бытия. Обращаясь к поэзии (в данном случае речь идет именно о читательском обращении), человек прозревает бытие и тем самым осуществляется как человек, то есть как тут-бытие. Но по отношению к прозрению вопрос «верно ли оно?» или «насколько оно отвечает своему предмету?» невозможен, потому что оно не отвечает никакому «предмету» (ведь оно не подчинено субъект-объектным отношениям), оно отвечает только себе.

Хайдеггеровские интерпретации, эти фиксации «первичного», то есть онтологического, понимания, не выдерживают критики со стороны филологии, потому что к ним предъявляются требования, сформированные научным, или объективным,

знанием, в то время как они – эти интерпретации – есть продукт не объективного, а онтологического понимания. Причем сам Хайдеггер относится к своим интерпретациям именно как к продукту, то есть вторичному результату, первичного понимания (или *пред-понимания*) – так же, впрочем, как он относится и к любой филологической интерпретации. С точки зрения Хайдеггера, всякая интерпретация, развертывание в слове есть результат уже прежде понятого, открывшегося, рефлексия по поводу откровения.

Именно в этом пункте намечается принципиальное расхождение между Хайдеггером и упрекающей его в научном произволе филологией. Интерес Хайдеггера связан прежде всего с дорефлексивным, то есть первичным, пониманием. Наука о литературе, по мысли Хайдеггера, напротив, обращена именно к рефлексии, она занимается как раз интерпретацией (опять же в хайдеггеровском смысле) произведения. Здесь дело не просто в приоритетах, не в том, что «вторичное» для Хайдеггера оказывается «первичным» для филологии. Скорее дело в том, что хайдеггеровское «вторичное» оказывается для филологии единственным. И таким образом, обвинения в произволе в адрес Хайдеггера оказываются не вполне корректными: для того чтобы быть состоятельными, они не обладают достаточной релевантностью по отношению к своему предмету.

Неприятие литературоведением хайдеггеровских интерпретаций в значительной мере связано и с особенностями языка философа, его стиля и манеры изложения. Действительно, язык Хайдеггера специфичен: интерпретируя поэтические тексты, философ стремится максимально приблизиться к языку, свершающему саму истину бытия, то есть к языку, через который достигается «первичное понимание», – к языку поэзии. Язык многих хайдеггеровских работ может быть определен как мифо-поэтический (не случайно Хайдеггер считал, что наиближайшей к поэзии областью является философия). Естественно, что научный язык с его терминологической однозначностью просто не в состоянии передать ту многосмысленность истины (вспомним, что, по Хайдеггеру, истина есть открытое и сокрытое одновременно), которая как раз подвластна поэтическому (то есть многозначному, или символическому) языку. Но так же естественно и то, что филология, как наука, не может принять хайдеггеровский путь, потому что на этом пути она как раз как наука и перестает существовать. Неска́занное (как элемент любой символической структуры) может быть **предметом** литературоведческого анализа, но оно не может быть его **результатом**. Хайдеггер же, в сущности, стремится именно к

такому результату – в конечном счете его интерпретации оказываются однородны с самим интерпретируемым материалом. Итогом литературоведческого анализа должно стать «высказывание» неска́занного. Итогом хайдеггеровских трактовок становится выяснение несказа́нности неска́занного, и в последнем пределе взгляд Хайдеггера (может быть, точнее – его слух) всегда обращен именно к несказа́нному.

Итак, в процессе восприятия искусства, согласно мысли Хайдеггера, происходит свершение истины, природа которой такова, что к ней не может быть применен критерий достоверности. Понятно, что такая ситуация создает предпосылки для обвинений в интерпретационном произволе: если истина не есть точное знание, ее нельзя постичь рационально, но можно лишь «прозреть», почувствовать, мгновенно пережить, то каким образом удостовериться в том, что истина действительно свершается, или в том, что то, что свершается в момент восприятия искусства, и есть истина? В герменевтической системе Хайдеггера ответ на этот вопрос существует. Но поскольку для Хайдеггера сам вопрос носит не гносеологический характер, то и ответ на него не может предстать как некий гносеологический вывод.

Хайдеггера интересует не критерий достоверности и истинности какого бы то ни было окончательного результата познания. Его интересует условие, обеспечивающее возможность свершения истины, то есть *гарант* такой возможности. И этот гарант, по мысли философа, есть – он коренится в существе тех отношений, которые возникают между интерпретатором и интерпретируемым произведением. Только в том случае, если эти отношения носят подлинно герменевтический характер, от них можно ожидать и подлинного результата – свершения истины. В данном случае особенно важно помнить, что «герменевтическое» для Хайдеггера значит не только «толкующее», «истолковывающее», но прежде всего – «несущее весть», «извещающее». То есть результатом встречи интерпретатора и интерпретируемого произведения должна стать *весть*, открытие вести.

Момент встречи ни в коем случае не подразумевает узнавания (в значении идентификации), или подтверждения, того, что уже заранее, до встречи, было известно, – в этом случае никакого свершения истины произойти не может. Встреча оказывается плодотворной – для обеих сторон – только тогда, когда она обнаруживает нечто, до сих пор сокрытое и выявляемое только теперь именно благодаря этой встрече. То, каким образом это «нечто», которое и есть весть, обнаруживает и выявляет себя,

Хайдеггер объясняет, обращаясь к гуссерлевской категории «горизонт».

И интерпретатор, и интерпретируемый текст обладают каждый своим горизонтом – нетематизированным смысловым потенциалом. Обращение интерпретатора к тексту есть не что иное, как начало движения его горизонта навстречу горизонту текста, то есть этим обращением как раз и задается само движение. В свою очередь, текст, откликаясь на проявленное к нему внимание, тем самым начинает разворачивать собственный смысловой горизонт в направлении обращенного к нему со стороны интерпретатора «запроса». В результате такого встречного движения горизонты обеих участвующих в диалоге сторон сливаются, образуя определенный общий горизонт, который принадлежит уже и интерпретатору, и интерпретируемому тексту вместе, но ни одному из них по отдельности, вне их диалога.

Итак, условием, при котором встреча двух горизонтов может обернуться открытием вести (то есть возникновением некоторого третьего, которое не есть ни один из участников диалога, но есть результат этого диалога), является изначальное несовпадение горизонта интерпретатора с горизонтом интерпретируемого текста. «Инакость» текста по отношению к интерпретатору становится обязательной предпосылкой свершения истины. Только в этом случае имеет смысл задавать тексту вопрос, потому что только в этом случае можно получить ответ, которого до сих пор у интерпретатора не было, или он был иной, чем ответ текста. Неожиданность ответа, таким образом, становится гарантом того, что происходит слияние горизонтов – условие свершения истины. Но не менее важно и то, что эта неожиданность оборачивается открытием не только для интерпретатора, но и для самого текста: для того чтобы его горизонт начал двигаться навстречу вопрошающему, сам вопрос должен обладать для него не меньшей новизной, чем его собственный ответ для интерпретатора. Отвечая на неожиданный вопрос, текст обнаруживает в самом себе ранее не реализованные смысловые возможности.

Рассматривая хайдеггеровскую трактовку проблемы «интерпретатор – интерпретируемое», нетрудно заметить, что принципиальная новизна этой трактовки по сравнению с герменевтическими концепциями XIX века связана с тем, что внимание философа полностью сосредоточено на произведении (в данном случае нас интересует прежде всего литературное произведение, хотя в своих работах об искусстве Хайдеггер обращался и к живописи, и к музыке, и к архитектурным и

историческим памятникам), а не на личности его автора. Такая позиция отнюдь не случайна: она имеет свои глубокие основания, осмыслить которые возможно лишь обратившись еще к одному существенному аспекту философии Хайдеггера, а именно к его пониманию истории и *историчности* как онтологического свойства бытия.

Хайдеггер не просто отказывается от провозглашенной герменевтикой Шлейермахера – Дильтея необходимости преодолевать временно́е расстояние, разделяющее интерпретатора и интерпретируемое произведение; он не просто считает ненужным «вживаться» в личность автора этого произведения – он считает это невозможным. По мысли Хайдеггера, преодоление времени не может стать условием интерпретации, потому что такое условие невыполнимо: время преодолеть нельзя.

Все существующее, в том числе и участники диалога «интерпретатор – интерпретируемое», существует во времени. Бытие не может быть помыслено вне истории (и даже не просто «помыслено» – оно не может «быть» вне истории); оно разворачивается в реальном историческом процессе, оно укоренено в истории и ни в какой другой форме, кроме исторической, не может осуществляться. (Отметим, что в этом пункте Хайдеггер занимает полемическую позицию не только по отношению к герменевтическим воззрениям XIX века, но и по отношению к своему учителю Гуссерлю. В сущности, он отказывается от гуссерлевского «трансцендентального субъекта» – «чистого сознания», как, впрочем, и от любого абсолютного, то есть вневременного, «пребывающего» начала, считая признание такового уступкой метафизическому мировоззрению.)

Человек полностью детерминирован временем. Основным свойством его бытия, по мысли Хайдеггера, является именно временность – ею определяется трагический смысл человеческой жизни как однократной, неповторимой и конечной. Как бы ни стремился человек поставить себя вне времени, даже если он сумеет отрефлексировать, что́ же именно в него привнесло время, и, осознав это, попытается хотя бы чисто интеллектуально освободиться от этого опыта, он обречен на неудачу: с самого начала такого пути его освобождение оказывается фиктивным уже потому, что любая форма рефлексии, любой интеллектуальный акт, как и вообще любое проявление человека, отмечены временем, сами способы, формы этих проявлений всегда глубоко историчны. То есть само освобождение от истории исторично и в этом смысле мнимо, неосуществимо. Отказаться от истории для человека значило бы отказаться от самого себя, от

собственного бытия, поскольку, как показал Хайдеггер, бытие – это и есть время. Вот почему никакая попытка «перенестись в эпоху» интерпретируемого произведения не может осуществиться.

Отказ Хайдеггера от установки XIX века на «вживание» в личность автора имеет и еще одну причину: с точки зрения философа, обращаясь к произведению искусства, необходимо сосредоточить внимание не на его авторе, а исключительно на самом произведении, потому что истина свершается именно в произведении. Бытие дает возможность запечатлеть себя в произведении, автор же – только исполнитель, посредством которого это запечатление осуществляется. Естественно, что в свете такой постановки проблемы Хайдеггера абсолютно не интересует ни психология творчества, ни вопрос о том, «что хотел сказать автор», то есть об авторской интенции. Его интересует совершенно другое, а именно: что́ сказало о себе бытие в произведении искусства.

При этом важно помнить, что произведение, так же, как и воспринимающий его, исторично – не только в том смысле, что оно создано в определенный исторический момент и, соответственно, этим моментом отмечено, но еще и потому, что оно открывает собственный смысл в истории, разворачивает его во времени. Поэтому смысл произведения есть всегда движущийся смысл: со сменой эпох появляются новые вопросы к произведению и, соответственно, ответы на них – ответы, которых прежде произведение не открывало, поскольку прежде о них не вопрошали, но которые оно несло в себе в качестве собственных нетематизированных смыслов. Именно так, в движении, осуществляется реализация смыслового потенциала произведения, развертывание его горизонта. Вот почему свершение истины бытия через произведение искусства не может привести к какому бы то ни было конечному результату, окончательному знанию. «Свершение», по Хайдеггеру, это процесс, а не итог (субстантивация das Geschehen – от глагола geschehen = *случаться, происходить, совершаться* – обозначает именно процесс, а не результат действия; применительно к русскому переводу можно сказать, что существительное *свершение* мотивировано не глаголом совершенного вида *свершиться*, а глаголом несовершенного вида *свершаться*.)

Постулированный XIX веком принцип конгениальности интерпретатора интерпретируемому произведению (точнее, его автору) как необходимая предпосылка подлинного понимания, согласно логике Хайдеггера, неприменим к решению герменевтических задач потому, что следование этому принципу (даже если бы оно было возможно) должно было бы привести к

отказу интерпретатора от собственного бытия, от самого себя, и, следовательно, диалог между интерпретатором и произведением состояться уже не мог бы – в силу отсутствия одной из сторон диалога. А между тем истина по самой своей природе глубоко диалогична: она всегда свершается в том диалогическом пространстве, которое образуется в результате слияния горизонтов и формирования общего для участников диалога горизонта. Общий горизонт – это и есть диалогическое пространство истины. По мысли Хайдеггера, которая (в данном случае это проявляется особенно наглядно) была в значительной мере сформирована феноменологией и, в частности, концепцией интенциональности, истина всегда открывает себя как «ответ на…», она всегда есть следствие вопрошания – вопрошания, обращенного к сущему о бытии, к выраженному о невыразимом, к явленному о сокрытом и т. д.

Переворот, совершенный Хайдеггером в области герменевтики, не мог не сказаться и на решении проблемы герменевтического круга. Совершенно закономерно, что, рассматривая герменевтику как «истолкование» в качестве явления вторичного по отношению к герменевтике как «несению вести о бытии», то есть, по сути дела, выстраивая иерархию «онтологическая герменевтика – методологическая герменевтика» («первичное понимание, предпонимание – вторичное понимание, интерпретация»), Хайдеггер переводит и проблему герменевтического круга на принципиально иной фундамент – иной по сравнению с тем, каким он представлялся XIX веку.

Хайдеггер считает, что проблема герменевтического круга не может рассматриваться как логическая проблема, как некий логический парадокс. В соответствии с онтологизацией герменевтики в целом Хайдеггер рассматривает и проблему герменевтического круга в плоскости онтологии, показывая при этом, что установка XIX века на преодоление круга понимания как на успешный конечный результат герменевтического процесса изначально неверна.

Движение в герменевтическом круге соответствует, по мысли Хайдеггера, самой структуре понимания, поэтому стремление к выходу из круга просто бессмысленно: такой выход устраняет само понимание. Всякое научное познание, будучи вторичным по отношению к предпониманию, исходит из последнего. Любой интерпретации всегда предшествует такое понимание, которое Хайдеггер определяет как открытость бытия. Без первоначальной открытости никакое научное познание невозможно. При этом само научное познание, научная интерпретация как метод познания имеют своей конечной целью уяснение того истока,

который их же предопределил, то есть все того же предпонимания. Таким образом, путь мысли, по Хайдеггеру, всегда ведет к «начинающемуся», то есть целью пути понимания всегда является его исток.

Поскольку герменевтические вопросы рассматриваются Хайдеггером прежде всего в преломлении к проблеме языка (или: проблема языка решается в философии Хайдеггера герменевтически), то и вопрос о герменевтическом круге разворачивается им в той же языковой области. Предшествующее всякому знанию предпонимание коренится в языке. Все, что может быть помыслено и выражено в слове человеком, может быть помыслено и выражено потому, что все это уже заранее есть в языке. Человеческая мысль, таким образом, задается языком, обусловливается им, поэтому, строго говоря, точка зрения человека на что бы то ни было всегда уже предуготована точкой зрения языка. В этом смысле позиция исследователя никогда не может быть признана абсолютно независимой: она непременно выражает собою некоторую точку зрения, заданную предпониманием. Итак, обнаруживая, открывая предпонимание, язык задает мысли движение, которое все протекает в пределах языка и посредством языка. Предпонимание обусловливает понимание, научное познание, интерпретацию; но последние осуществляются также через язык и в конце концов ведут к постижению того смысла, который уже задан предпониманием, то есть самим языком. Таким образом, движение мысли действительно осуществляется в круге языка: от предпонимания к пониманию того, что задано в предпонимании. Герменевтический круг, следовательно, есть выражение взаимообусловленности бытия и его истолкования, или первичного и вторичного понимания. Поскольку эту взаимообусловленность отменить невозможно, невозможно и выйти из герменевтического круга. Напротив, по мысли Хайдеггера, герменевтическая задача заключается в том, чтобы правильно войти в круг и правильно по нему двигаться, а не выходить из него. Для этого необходимо осознать, что всякое понимание, познание несвободно в том смысле, что оно всегда предопределено предпониманием, которое, в свою очередь, – и это особенно важно – исторически обусловлено. Поэтому невозможно свести акт понимания, как это предлагала герменевтика XIX века, к «отмене» истории и полному отождествлению с автором какого бы то ни было текста. По мысли Хайдеггера, акт понимания должен быть исторически осознан.

При этом важно учитывать, что пребывание в круге языка не есть хождение по «порочному кругу». Продвижение по

герменевтическому кругу носит напряженно творческий характер: по мере такого продвижения искомый смысл постоянно пересматривается, корректируется, углубляется. Примером тому может служить движение мысли самого Хайдеггера, который на протяжении всего своего научного творчества был озабочен поиском языка, который бы соответствовал его мысли о сущности языка, то есть поиском языка сущности языка.

Подводя итог разделу, посвященному научному творчеству Мартина Хайдеггера, отметим еще раз, что при всем действительно огромном влиянии, которое оказала и продолжает оказывать его философия на развитие самых разных областей гуманитарного знания, в том числе и на развитие филологической герменевтики, литературоведение обращается к Хайдеггеру преимущественно с некоторой настороженностью – по-видимому, неизбежной. Литературоведение естественно стремится к научной определенности и точности, при этом оно оказывается не в состоянии осуществить необходимую редукцию философских идей Хайдеггера, на основании которой можно было бы выработать достаточно жесткий герменевтический метод, применение которого в литературоведческом анализе обеспечивало бы устойчивую, стабильную результативность такого анализа. Традиционному критерию научности не отвечают хайдеггеровские работы и с точки зрения того, каким языком они написаны: в них нет ни четких научных определений, ни достаточно разработанной системы дефиниций, ни терминологической обязательности. Все это делает Хайдеггера «не вполне удобным» философом для «сотрудничества» с ним в деле литературоведческого анализа. И тем не менее движение филолого-герменевтической мысли XX века не представимо без учета хайдеггеровской философии, хотя ориентация на нее осуществляется зачастую опосредованно, благодаря трудам учеников-единомышленников Хайдеггера, его последователей – трудам, выполненным в более традиционном, академическом стиле.

3. Философская герменевтика Г. Г. Гадамера

Наиболее последовательно основные философские положения Мартина Хайдеггера были разработаны его учеником, одним из виднейших и влиятельнейших философов-герменевтов XX века **Гансом Георгом Гадамером** (1900–2002). В свете интересующих нас проблем особое внимание будет уделено тем аспектам философского построения Гадамера, в которых он развивает хайдеггеровское понимание герменевтического круга как онтологической неизбежности, а также хайдеггеровскую трактовку предпонимания.

Главная книга Гадамера, в которой изложены наиболее существенные положения его герменевтической философии, – «Истина и метод» (1960 г.). В своих философских построениях Гадамер основывается на выводах онтологической герменевтики Хайдеггера: вслед за своим учителем он связывает проблему понимания с историчностью бытия; исходит из предпосылочности всякого понимания; рассматривает свершение (или событие) истины в качестве герменевтического процесса, а не герменевтического результата; выделяет в качестве одной из центральных проблем герменевтики проблему языка; и, наконец, в деле интерпретации считает необходимым обращаться к произведению, а не к личности его автора.

Корнем философского мировоззрения Гадамера, истоком его проблематики должна быть признана проблема *традиции*. Именно в приверженности, принадлежности к традиции усматривает Гадамер сущность человеческого бытия. Если усилия герменевтики XIX столетия были направлены на поиск путей преодоления временно́й дистанции между интерпретатором и текстом, а в устранении этой дистанции, собственно, и виделась герменевтическая цель, то Гадамер, опираясь на учение Хайдеггера, настаивает как раз на том, что именно и прежде всего эта дистанция и должна стать предметом понимания. Не упразднение, а уяснение содержания дистанции приобретает первостепенное значение.

Гадамер глубоко воспринял мысль Хайдеггера о том, что бытие есть время. Отменить историю нельзя, потому что сам человек – это история (человек не *в* истории, но он сам есть история, он собою, собственным бытием осуществляет историю). Человек непременно несет в себе ту самую дистанцию, которая отделяет его, например, от интерпретируемого им произведения

и которая не дает возможности вступить в контакт с этим произведением непосредственно, напрямую, так сказать, «поверх истории». Однако саму возможность контакта дистанция не отменяет, она лишь обусловливает ту единственную форму, в которой такой контакт может быть осуществлен. Гадамер обозначил эту форму, введя в свою герменевтическую систему понятие «традиция». Под традицией здесь понимается система опосредований, которые обеспечивают присутствие в сегодняшнем культурно-историческом пространстве явления, первоначально принадлежавшего другому пространству, рожденного другим пространством. Почему возможно движение какого бы то ни было явления (в качестве такового нас, естественно, интересует прежде всего литературное произведение) от эпохи к эпохе, каким образом это движение осуществляется, и какие изменения при этом претерпевает само явление – вот вопросы, которыми озабочен Гадамер.

Философ исходит из того, что история развивается не дискретно, напротив – она непрерывна; непрерывностью истории обеспечивается преемственность эпох. По мысли Гадамера, переход от одной эпохи к другой осуществляется по принципу «перевода». С наступлением очередной эпохи содержание предыдущей не умирает, не уходит в небытие, а «переводится на язык» новой эпохи, которая, в свою очередь, тоже будет «переведена», и этот новый «перевод» впоследствии послужит источником для будущих переводов и т. д. При этом важно учитывать, что при всей метафоричности предложенного Гадамером понятия «исторического перевода» последний обладает главными свойствами перевода языкового – он имеет ту же диалектическую природу. Так же, как перевод текста с одного языка на другой требует соблюдения двух основных условий – сохранить верность оригиналу и создать новый текст, ориентированный на «своего» читателя, то есть, по сути дела, превратить чужое в свое, не поправ при этом сущность первого в угоду второму, – исторический перевод подразумевает непрерывную связь со своим источником, который вместе с тем, в условиях нового историко-культурного контекста, претерпевает неизбежные смысловые трансформации. Поэтому «исторический перевод» никогда не равен «историческому оригиналу», но находится с ним в отношении смысловой преемственности. Череду исторических переводов Гадамер и называет традицией, которая в силу собственной непрерывности оказывается не только разделяющей различные эпохи дистанцией, но и связующей эти эпохи нитью. То есть в качестве дистанции историческое расстояние предстает как начало разделяющее, но в качестве

традиции оно «собирает» бытие в единое – в историю. (Ср. определение исторической науки, которое дал Хайдеггер в одной из своих работ: «Всякая историческая наука вычисляет грядущее из своих определенных настоящим образов прошедшего»).

С проблемой традиции в философской системе Гадамера оказывается непосредственно связана проблема предпосылочности всякого мышления. Воспринимающее сознание, то есть сознание читателя/интерпретатора, не может быть помыслено в качестве «чистого» сознания – последнее, по мысли Гадамера, вообще является той степени абстракцией, которая не имеет никакого отношения к реальному процессу понимания, и поэтому «чистое сознание» ни в малейшей степени не может способствовать решению герменевтических проблем, более того, оно вообще не может быть признано герменевтическим термином. Сознание всегда исторично, оно подготовлено историей и является продуктом того культурно-исторического пространства, в недрах которого формировалось.

По мысли Гадамера, сознание всегда функционирует в соответствии с выработанными историей и заданными ему (сознанию) параметрами (тенденциозность, направленность, оценочность, выборочность и т. д.). Для обозначения такой обусловленности сознания Гадамер вводит понятие *предрассудок*. Философ показывает, что в основе любого исторически конкретного понимания (а иным оно и быть не может) лежит предрассудок, то есть то, что предшествует пониманию, что само уже заранее подготовлено той исторической реальностью, в пределах которой данное понимающее сознание формируется, и что, в свою очередь, подготавливает понимание. Гадамер призывает освободить термин «предрассудок» от той негативной оценочности, которую ему придала эпоха Просвещения (что само по себе, конечно, весьма показательно: Просвещение делает ставку на чистый рассудок, не допускающий наличия ничего, что было бы больше его самого, то есть ничего, что выходило бы за его – рассудка – пределы. Борьба Просвещения с предрассудком обусловлена именно этим обстоятельством: ведь пред-рассудок это то, что претендует на предварение рассудка, в то время как последний должен выступать, согласно идеологии Просвещения, в качестве единственного и независимого эксперта истины, то есть в принципе не может быть ничем «предварён»).

Гадамер предпринимает попытку реабилитировать предрассудок, обращаясь к истории этого понятия. Он показывает, что герменевтическое употребление термина «предрассудок» должно основываться на том смысле, который вкладывался в это слово средневековой юриспруденцией:

предрассудок – это верное предварительное решение, вынесенное до окончательного выяснения всех обстоятельств и подробностей дела. Таким образом, применительно к герменевтической проблематике предрассудок, по Гадамеру, есть обусловленное историчностью свойство сознания предварять результат понимания.

Но коль скоро предрассудок оказывается столь существенной характеристикой сознания и ему отводится столь значительная роль в процессе осуществления понимания (ведь именно предрассудок обусловливает конечный результат понимания), естественно, что сам предрассудок становится одной из наиболее насущных проблем философской герменевтики. По мысли Гадамера, именно разработка предрассудка, рассмотрение того, чем предопределено понимание, оказывается первостепенной герменевтической задачей. Цель интерпретатора не в том, чтобы освободиться от себя, от собственной исторической обусловленности, а в том, чтобы отдать себе отчет в этой обусловленности, раскрыть содержание предрассудка и, не преодолевая его, а, напротив, исходя из него, вступить в контакт с интерпретируемым материалом.

С точки зрения Гадамера, для того чтобы иметь возможность учитывать предрассудок (а это становится обязательной предпосылкой понимания), необходимо привести его «во взвешенное состояние», то есть, во-первых, осознать его, отдать себе отчет в его наличии и в его содержании, и, во-вторых, уже исходя из осознанного, обратиться к тексту с вопросом, или, что то же самое, постараться «применить текст к своей, исторически обусловленной, ситуации» («ситуацию» Гадамер осознает, конечно, не с точки зрения обыденного эмпирического опыта как стечение некоторых бытовых обстоятельств, но философски – как определенный культурно-исторический момент традиции).

При этом важно учитывать, что «применение текста к своей ситуации» ни в коем случае не сводится к модернизации смысла этого текста. Дело не в том, чтобы, обращаясь к какому-либо произведению, отделенному от интерпретатора некоторой временно́й дистанцией, «подогнать» смысл этого произведения под «злобу дня», рассмотреть его как иллюстрацию к уже имеющемуся опыту (иллюстративный принцип не подразумевает вопросно-ответных отношений между читателем и произведением, в то время как, по мысли Гадамера, становление смысла всегда происходит в границах именно диалогического контакта). Вместе с тем не менее важным условием плодотворного и результативного, то есть понимающего, общения интерпретатора с произведением Гадамер считает

недопустимость сведения этого общения к прямой реконструкции того смысла произведения, который был актуален в момент его создания. Таким образом, становление смысла не может осуществляться ни на путях модернизации, ни на путях исторической реконструкции.

Единственно верным направлением в деле осмысления произведения Гадамер считает «применение произведения к своей ситуации». Под таким «применением» философ подразумевает рассмотрение произведения с точки зрения его способности ответить на сегодняшние вопросы – не продублировать уже имеющиеся ответы, но дать новые, до сих пор не только не очевидные, но и вообще неизвестные. При этом необходимо также осознавать, что сами ответы не заложены раз и навсегда в произведении, но находятся в непрерывном процессе собственного формирования и становления – по мере непрерывного же формирования и становления той традиции, в лоне которой произведение разворачивает собственный смысловой потенциал. Сама же традиция складывается в том числе и за счет данного произведения и возникающего по отношению к нему вопрошания со стороны интерпретатора. Таким образом, с одной стороны, традиция включает в собственное движение произведение, тем самым обеспечивая ему возможность существования в культурно-историческом континууме, но, с другой стороны, само произведение в качестве культурно-исторического феномена обеспечивает собою наличие традиции.

Несводимость смысла к исторической реконструкции, рассмотрение его как смысла становящегося означает прежде всего его плюральность. Признать ту или иную интерпретацию произведения единственно верной, с точки зрения Гадамера, невозможно, потому что это значило бы остановить движение смысла, то есть отменить единственно возможную форму его существования.

Для того чтобы истинное понимание текста (то есть его применение к опыту читателя) состоялось, необходимо наличие определенного условия, а именно наличие того общего для читателя и текста пространства, в котором их встреча могла бы осуществиться. Таким общим для обеих сторон пространством Гадамер считает язык. Ведь как раз благодаря наличию общего языка вопросно-ответные отношения вообще могут реализоваться, то есть, с одной стороны, вопрос, заданный тексту, оказывается расслышанным, а, с другой стороны, ответ воспринимается именно как ответ на заданный вопрос.

Язык, по мысли Гадамера, оказывается той единой почвой, на

которой может разворачиваться движение традиции и которая, собственно, и «держит» собою традицию (напомним еще раз, что под традицией Гадамер подразумевает систему культурно-исторических опосредований, позволяющих осуществить перевод прошлого в настоящее, чужого в свое). Именно язык не дает меняющемуся бытию распасться на отдельные, не связанные между собой фрагменты, удерживая его (бытие) в качестве единого целого и придавая ему характер события, точнее, по Гадамеру, *со-бытия*, то есть совместного, одновременного бытия. Совместного, поскольку оно подразумевает соприсутствие прошлого и настоящего, нахождение прошлого в настоящем. Язык, таким образом, оказывается гарантом того, что обращение читателя/интерпретатора к произведению и отклик последнего на это обращение вообще имеют смысл и, следовательно, основанные на общем языке диалогические отношения между читателем и произведением могут привести к пониманию.

Существеннейшей чертой всякого истинного диалога Гадамер считает непредсказуемость его результата – последний возникает только как итог диалогических отношений. Ни одна из участвующих в диалоге сторон не может предвидеть, к чему ее приведет сам диалог – именно так: не говорящий приходит к результату, но говорение, то есть язык, приводит говорящего к нему. С этим связано, в частности, представление Гадамера о том, что из герменевтической проблематики должен быть устранен всякий психологический аспект: дело не в том, что хотел сказать автор, не в том, каковы особенности процесса создания произведения, не в том, почему он написал так, а не иначе и т. п., – дело только в том, чтó говорит само произведение. Психология творчества оказывается за пределами интересов герменевтики, поскольку она не является языковой проблемой, в то время как именно последняя оказывается центром герменевтической проблематики. Герменевтика Хайдеггера – Гадамера имеет дело лишь с феноменами, выступающими в качестве посредников, через которых сказывается язык. В литературе язык фиксирует себя не в психологическом портрете автора произведения, но в самом произведении – соответственно, герменевтика обращается к произведению, а не к его автору.

Плодотворность диалога Гадамер вслед за Хайдеггером видит только в одном – в преодолении двучастной структуры диалогической системы и формировании ее «третьего элемента» – того смысла, который не есть смысл ни одной из первоначальных сторон диалога, но возникает *между* ними и есть результат их взаимодействия (этот «третий элемент» и Хайдеггер, и Гадамер называют также *слиянием горизонтов*, или, вслед за Гуссерлем,

«*сутью дела*», то есть тем смыслом, по поводу которого участники диалога ведут сам диалог).

С точки зрения Гадамера, историчность герменевтического поведения определяет собою его круговую структуру. И поскольку историчность составляет онтологическую характеристику бытия, вопрос о герменевтическом круге в философской системе Гадамера, естественно, оказывается также в области именно онтологической, а не методологической проблематики. По мысли философа, выйти из герменевтического круга в процессе понимания (=бытия) так же невозможно, как невозможно освободиться от истории. Интерпретатор, обращаясь к тексту, тем самым обращается к исторической традиции, но при этом он сам не занимает какую-либо абстрактную, внеисторическую позицию, но находится внутри истории, точнее – осуществляет собою историю. Именно поэтому его контакт с исторической традицией носит характер со-бытия: интерпретатор и текст сосуществуют в истории, поэтому понимающее движение есть всегда движение внутри истории, в круге истории. Историчность понимающего сознания выражается в его предпосылочности: предрассудки, предмнения, которые предшествуют всякому пониманию и предопределяют его, есть не что иное, как знаки его (сознания) принадлежности истории. Предрассудки – это отложившиеся в сознании формы исторического опыта, исходя из которого только и может осуществляться процесс понимания.

Круговую структуру понимания Гадамер трактует в русле хайдеггеровского учения. Всякий герменевтический процесс начинается с так называемого «пробрасывания» смысла – предвидения, предвосхищения его. Этот «пробрасываемый» смысл поверяется смыслом, который открывается текстом и который, будучи исторически отделенной от интерпретатора данностью, неизбежно отличен от интерпретаторского предмнения, хотя (и это особенно существенно) конечно же, соотносим с ним, поскольку имеет с ним общее основание – язык. Но и смысл произведения, определенный историческим статусом последнего и выявляющий меру истинности предмнения интерпретатора, в свою очередь появляется только благодаря тому, что к произведению подходят с также исторически мотивированными ожиданиями. Эти ожидания, или проекции смысла, по мере понимающего движения, постоянно корректируются, пересматриваются, в чем-то подтверждаются, а в чем-то опровергаются движущимся навстречу смыслом, который открывается произведением и т. д. При этом необходимо помнить, что и предмнения интерпретатора, и смыслы произведения находятся в постоянном движении еще и потому,

что ни на миг не могут быть изъяты из времени, из исторического движения.

Герменевтический процесс, таким образом, предстает как непрерывно движущаяся, корректирующая самое себя система, постоянно меняющаяся в своем стремлении максимально приблизиться к сути дела, то есть к тому смыслу, по поводу которого осуществляется диалог между интерпретатором и текстом, между предмнением первого и мнением второго. Согласно мысли Гадамера, понимание не может быть остановлено именно в силу своей историчности – ведь невозможно остановить историю. Причем усилия Гадамера направлены не столько на доказательство наличия круговой траектории понимания, сколько на выявление того механизма, который обеспечивает смысловую продуктивность герменевтического круга.

Хайдеггеровскую трактовку герменевтического круга Гадамер дополняет еще одной чрезвычайно существенной характеристикой. Он вводит представление о так называемой *презумпции совершенства* произведения, под которой подразумевает необходимую для «запуска» любого герменевтического процесса предпосылку. Понимание, считает Гадамер, может осуществляться лишь тогда, когда мы априори, еще до постижения смысла, исходим из того, что данное произведение обладает совершенным единством смысла. Мы заранее признаем за произведением истину, то есть признаем, что произведение знает о сути дела больше, нежели наше предмнение. Только при таком подходе возможно сохранить необходимую строгую направленность понимания на некий общий нашим интересам (то есть интересам интерпретатора и текста) предмет – предмет, по поводу которого мы вступаем в диалогические отношения. В противном случае, если текст вызывает в интерпретаторе сомнение и его истинность не подтверждается в процессе понимания (то есть он не становится действительно понятным), интерпретатор вынужден переориентироваться в своем отношении к тексту и занять принципиально иную, не герменевтическую, в строгом смысле этого слова, позицию. В этом случае он подходит к тексту как к «мнению другого», и в связи с этим, по мысли Гадамера, понимание приобретает психологический или исторический (в противоположность герменевтическому) характер. Герменевтическое понимание – это всегда *предметное* понимание, оно направлено не на «другого» участника диалога, а на общий интересам обоих участников *предмет*, на тот «третий элемент» диалогической системы, о котором выше шла речь, и такое понимание осуществимо лишь при условии признания

презумпции совершенства произведения.

Презумпция совершенства, то есть признание за произведением истины, однако, отнюдь не отменяет исторического статуса произведения, то есть не выводит его из лона истории в некую вневременную, абсолютную, надисторическую область. Сама истина, которую предвосхищает познающее сознание, глубоко исторична и обладает всеми характеристиками исторического феномена. Поэтому-то и возможны подлинно диалогические отношения между интерпретатором и произведением по поводу истины.

Интерпретатор и произведение – оба – находятся в определенном историческом отношении друг к другу. Это отношение характеризуется единством, одновременностью взаимной близости и чуждости интерпретатора и текста, близости и чуждости, которые определяются двумя основными свойствами традиции – разделять и соединять принадлежащие ей позиции. Произведение и интерпретатор близки и чужды друг другу одновременно. Близки – в силу со-бытийности в истории, в силу наличия общего языка; чужды – в силу исторической же разведенности, разделенности во времени (или временем) и, соответственно, нахождения в различных историко-культурных моментах традиции. По мысли Гадамера, герменевтические отношения разворачиваются как раз в промежутке между исторической разделенностью участников этих отношений, с одной стороны, и их сопричастностью единой традиции – с другой.

В завершение разговора о герменевтической проблематике Гадамера необходимо отметить одну немаловажную особенность его позиции – его отношение к вопросу о статусе философской герменевтики среди других научных дисциплин.

В предисловии к сборнику своих статей «Актуальность прекрасного», написанном специально для издания русского перевода, Гадамер, в частности, отметил, что существенное отличие современной (то есть берущей свое начало в феноменологии Гуссерля) философии от науки заключается в том, что к ней принципиально неприменимо понятие метода. Методом, сводом правил собственной деятельности может обладать только наука; философия же с этой точки зрения, строго говоря, наукой не является. Истинная цель философии – прояснение, обогащение жизненного опыта, а не оправдание научного факта. Не случайно Гадамер говорит о том, что Гуссерль осуществил переход от мира науки к миру жизни. По мысли Гадамера, глубоко различные по самой своей направленности и цели, наука и философия приходят, соответственно, к

принципиально различным результатам: наука кладет предел, поставляет границу знанию, философия выясняет меру владения истиной.

Ограниченность науки Гадамер видит в ее методологической обусловленности: наука действует в пределах, поставленных ей возможностями того или иного избранного метода, она имеет дело с результатами, достигнутыми благодаря применению этого метода, контролирует полученные результаты посредством все того же метода. Но при этом сам метод ничем не контролируется – ему нечем быть контролируемым. Метод принят заранее как некая безусловная данность, исходя из которой двигается наука, достигая определенных знаний. А между тем, по мысли Гадамера, никакой метод не может быть признан безусловным (то есть без-условным), потому что он как раз задает некоторое условие, в строгом соответствии с которым только и возможно познавательное движение. Метод, таким образом, есть то допущение, в границах которого развивается наука.

Отличие герменевтики от любой другой научной дисциплины заключается как раз в том, что она не ограничивает собственное действие никакими условиями, допущениями и, следовательно, никакими пределами (в связи с этим Гадамер говорит о ее универсальности) – в этом смысле она действительно антиметодологична. Гадамер показывает, что применительно к герменевтике речь может идти не о методе, но о масштабе, и таким масштабом для герменевтики оказывается сам «жизненный мир». Совершенно очевидно, что такой вывод мог возникнуть только в свете осуществленной Гуссерлем – Хайдеггером онтологизации герменевтики.

Герменевтика подразумевает открытый диалог всего со всем, и инакомыслие здесь не только не является препятствием, оно, скорее, оказывается благоприятной предпосылкой для развертывания герменевтического знания – в отличие от науки, успех которой во многом определяется строгим следованием избранному методу и сохранением его непререкаемого единства.

Именно идея невозможности применения какого бы то ни было единого метода в герменевтике лежит в основе фундаментального программного философского произведения Гадамера «Истина и метод» (в этом смысле отношение заголовка работы к ее содержанию оказывается в известной мере парадоксальным). Гадамер последовательно доказывает, что истина не поддается никакой методологии, она принципиально антисистемна. Гадамер связывает это положение с проблемой историчности: истина и ее понимание находятся в процессе

непрерывного исторического движения. Всякое же «приведение к методу», рассмотрение в свете той или иной системы, то есть, строго говоря, научное рассмотрение, неизбежно искусственно прерывает это движение, которое, впрочем, в действительности прервать невозможно, поэтому наука, с точки зрения Гадамера, в известном смысле держится на иллюзии, или допущении. Она, в силу собственной подчиненности определенному методу, вынуждена рассматривать некоторый объект как статичный и неподвижный (в связи с этим Хайдеггер в свое время и упрекал любой научный подход, вообще науку как таковую в метафизичности), тогда как само понимание, в котором, в свете гуссерлевской традиции, Гадамер видит нерасчленимость субъекта и объекта, не допускает никакой статики.

Итак, истина и метод, по мысли Гадамера, несовместимы. Не может существовать такого метода, который бы обеспечивал безусловное владение истиной. Герменевтика имеет дело с пониманием как с процессом, не прекращающимся в своем движении поиском, а не как с конечным результатом.

Совершенно очевидно, что при всей своей кажущейся систематичности, терминологической упорядоченности и строгости – во всяком случае, значительно более отчетливо проявленных, чем у Хайдеггера, – философская герменевтика Гадамера в известной мере обладает тем же «неудобством» для своего практического, целевого (например, филологического) применения, что и построения его предшественника и учителя. Гадамер не предлагает никакого четкого метода, который можно было бы использовать в деле конкретного герменевтического анализа в какой бы то ни было области (литературоведения, истории, психологии и т. д.). Его интересуют наиболее общие для любых областей познания закономерности, которые просто не «откликаются» на частные специфические потребности той или иной дисциплины, оказываясь как бы «над» конкретно-методологическими запросами.

Вместе с тем, именно в силу собственной универсальности, то есть общей актуальности для любой конкретной дисциплины, которая имеет дело с проблемой понимания и интерпретации, философская герменевтика Хайдеггера – Гадамера, а также повлиявшие на ее становление открытия феноменологии Гуссерля оказались насущными, в частности, и для филологии. Самые разные, в том числе и наиболее влиятельные, литературоведческие направления XX века испытали на себе воздействие философской герменевтики. Спектр результатов такого воздействия достаточно широк – от непосредственной преемственности до непримиримой полемики, – но в любом

случае связь литературоведения с герменевтикой, несомненно, ощущается. Ниже некоторые наиболее показательные аспекты этой связи будут рассмотрены. При этом необходимо учитывать, что характеристика того или иного литературоведческого направления не сможет претендовать на полноту и исчерпанность, поскольку нас будет интересовать только одна сторона проблемы, а именно: освоение литературоведением философских герменевтических идей, или герменевтический аспект литературоведения.

Лекция 4. Философская герменевтика XX века и литературоведение

Итак, философия Гуссерля – Хайдеггера – Гадамера послужила важнейшим источником для целого ряда литературоведческих направлений XX века. Литературоведение попыталось реализовать наиболее влиятельные герменевтические идеи, придав им действительно системный характер и создав на их основе достаточно строгий, отвечающий традиционным научным требованиям, понятийный аппарат, необходимый для осуществления собственных конкретно-аналитических задач.

1. Рецептивная эстетика

Направление, наиболее плодотворно применявшее и продолжающее применять в литературоведении достижения философской герменевтики XX века, получило название *рецептивной эстетики*. Основоположником этого направления принято считать польского философа и эстетика **Романа Ингардена** (1893–1970). Некоторые авторы говорят об Ингардене как о непосредственном предшественнике современной рецептивной эстетики, однако тот факт, что именно этот исследователь ввел в обиход целый ряд принципиально важных для данного направления понятий – таких как «коммуникативная неопределенность», «конкретизация текста», «актуализация текста», «эстетический опыт», – дает основания видеть в нем именно родоначальника, а не предшественника рецептивной эстетики. Отдельные положения, выдвинутые Ингарденом, были разработаны (в ряде случаев – критически переосмыслены) представителями пражского структурализма Феликсом Водичкой и Яном Мукаржовским. Наиболее же последовательное и развернутое выражение принципы рецептивной эстетики получили в работах исследователей, составивших так называемую «констанцскую школу», сформировавшуюся в ФРГ в 1960-е годы. Основными представителями этой школы являются **Ганс Роберт Яусс** (1921–1998), по чьей инициативе в 1963 г. была создана исследовательская группа «Поэтика и герменевтика» при университете в Констанце, и **Вольфганг Изер** (1926–2007).

Само название направления – рецептивная эстетика – указывает на тот методологический принцип, который лежит в его основании: в процессе интерпретации литературного произведения объектом внимания должна стать прежде всего *рецепция*, то есть восприятие произведения читателем. Опираясь на идею интенциональности, рецептивисты провозгласили читателя полноправным (наряду с автором и произведением) участником творческого акта. По сути дела, именно читатель оказывается источником смыслообразования, это он наполняет произведение неким содержанием; без прочтения произведение остается «пустым». Таким образом, идея интенциональности послужила философским обоснованием одного из основных положений рецептивной эстетики, согласно которому сущностью искусства должна быть признана его коммуникативность.

С точки зрения рецептивистов, художественное произведение реализуется как таковое, конституируется только в результате осуществления читателем целого ряда операций. Строго говоря,

до читательской рецепции произведение вообще не является собственно произведением, оно находится в иной своей ипостаси – это только текст, определенное закодированное автором сообщение, требующее своей расшифровки. Причем это требование заложено в самой структуре литературного текста и связано с категорией *имплицитного читателя*. Эту категорию наиболее детально разработал В. Изер в работе «Апеллятивная структура текста» (1970).

Под имплицитным читателем понимается предполагаемое самой структурой текста сознание читателя, на восприятие которого этот текст рассчитан. Имплицитный читатель может быть помыслен как идеальный читатель, который откликается на все интенции текста, адекватно понимает все его стратегии. Иногда имплицитный читатель трактуется и как сам автор – в качестве абсолютно идеального и единственно возможного полноценного читателя, которому только и могут быть внятны в полной мере намерения, осуществленные в тексте его автором-создателем. Как бы то ни было, какой бы частный вариант осмысления данной категории ни был принят, общее ее значение сводится к тому, что с ее помощью моделируется ситуация диалога между автором и читателем по поводу текста – ситуация, реализация которой превращает литературный текст в произведение.

Иногда выявлению имплицитного читателя способствует введение в текст фигуры *эксплицитного читателя*, то есть читателя, образ которого открыто разворачивается в самом тексте. Этот читатель, или реципиент, выступает в тексте в качестве персонажа. На фоне обыгрывания тех или иных особенностей восприятия эксплицитного читателя (например, его косности, его глухоты и неспособности откликнуться на какие-либо авторские интенции или, наоборот, его подвижности, гибкости, его открытости авторскому новаторству, его близости самому автору и т. д.) имплицитному читателю – свидетелю всех этих особенностей – предоставляется возможность так или иначе учесть опыт предложенных моделей восприятия. Он может либо преодолеть негативные качества эксплицитного читателя и, соответственно, избежать всех тех недостатков, которые обедняют его восприятие, либо, напротив, сориентировать собственное восприятие на заявленный автором идеал, и тогда идеальный эксплицитный читатель обозначает для читателя имплицитного верные перспективы восприятия, нужное автору направление этого восприятия.

В результате и в том, и в другом случае, то есть в случае включения в текст фигуры несостоятельного читателя или,

напротив, идеального читателя (ярким примером одновременного включения в единый текст обоих типов эксплицитного читателя может служить «Евгений Онегин»), автор тем самым обеспечивает себе возможность контролировать осмысление текста. Полноправное участие читателя в творческом акте, таким образом, отнюдь не ведет к интерпретационному произволу: границы этого участия, его пределы заданы самой структурой текста. Последний допускает определенный диапазон читательских интерпретаций, возможности выбора тех или иных оценок для читателя, несомненно, существуют; однако и этот диапазон, и набор оценочных возможностей ограничиваются структурой текста. Введение эксплицитного читателя в структуру литературного текста оказывается одним из способов контролирования автором осмысляющей деятельности читателя имплицитного.

Читатель находится в определенных функциональных связях с литературным текстом, – связях, реализация которых ведет к превращению текста в произведение. Важнейшая функция читателя заключается в осуществлении так называемой *конкретизации* текста. Разработавший понятие конкретизации Ингарден подразумевал под ним процесс актуализации художественной реальности читательским сознанием. Подобная актуализация достигается благодаря работе воображения читателя.

До тех пор пока сознание реципиента не вступило в контакт с текстом, последний представляет собой лишь определенным образом выстроенный словесный ряд – не более того. Это только некий костяк, схема, конструкция, которая должна «обрасти плотью». Для того чтобы за словами возникли образы, необходима работа читательского воображения, которое единственное способно не просто наполнить текст смыслом, но и заполнить те смысловые лакуны, «пустые места», которые, с точки зрения рецептивистов, являются обязательным атрибутом всякого текста.

Концепция «пустых мест» (или, как называл их Ингарден, «участков неопределенности») берет свое начало в феноменологии Гуссерля и связана с представлением о природе интенционального акта, с понятиями перцептуальной границы, тематизированной и нетематизированной данности. Литературный текст подобен гуссерлевскому тематизированному предмету, который всегда включает в собственную структуру нетематизированную данность, существующую в качестве его (предмета) определенного смыслового потенциала. Информация, которую несет в себе текст, никогда не равна словесно

выраженной в нем, «тематизированной» информации. Она обязательно включает в себя тот нетематизированный, не выраженный словесно смысловой потенциал, который актуализируется в сознании читателя.

В сущности, речь идет о том, что в тексте *всё* написано быть не может. Текст по самой своей природе дискретен: он предъявляет лишь отдельные опорные, «несущие» конструкции, на основании которых читательское сознание создает целостное, «непрерывное» представление о чем-либо. При этом важно учитывать, что само произведение отнюдь не подразумевает ограниченности или исчерпанности собственного смыслового потенциала единственно возможной интерпретацией. Напротив, оно предполагает известную собственную смысловую подвижность – эта подвижность задана самой структурой текста, которая колеблется в границах между «высказанным» и «невысказанным», или между *коммуникативной определенностью* и *коммуникативной неопределенностью* (термины, введенные Р. Ингарденом в 1968 году в работе «О познании литературно-художественного произведения»). При этом существенно, что, заполняя участки неопределенности неким конкретным содержанием, то есть конкретизируя текст, читательское сознание всегда имеет возможность пересмотреть собственные решения, усомниться в их верности, отменить их, вернуться к ним вновь и т. д. То есть читательское сознание может и даже должно само колебаться, выбирая ту или иную возможность интерпретации, – текст именно это колебание и подразумевает, и провоцирует. Более того, с точки зрения, например, Ингардена, в произведении бывают такие участки неопределенности, которые и не могут и не должны быть заполнены каким-либо конкретным содержанием. В читательском сознании они так и должны остаться «пустыми»: семантика уже конкретизированного произведения требует их наличия. Таким образом, благодаря коммуникативной неопределенности, произведение обнаруживает собственную смысловую незамкнутость, принципиальную открытость, обеспечивающую интерпретационную вариативность, диапазон которой, впрочем, всегда ограничен контролирующей деятельностью коммуникативной определенности. В сущности, именно коммуникативная определенность дает возможность рассматривать художественное произведение как законченное, целостное образование, как систему, несущую определенную информацию и, соответственно, нуждающуюся в понимании. Таким образом, важнейшим фактором, определяющим состоятельность произведения как такового, с точки зрения

рецептивистов, оказывается соразмерность присущих ему коммуникативной определенности и коммуникативной неопределенности.

Отметим, что то целостное представление о произведении, которого достигает читатель в результате конкретизации литературного текста, не обязательно носит характер визуального образа (когда, условно говоря, в воображении читателя под воздействием прочитанного возникает зрительный образ, законченная картина того, о чем он читает). Это представление может носить совершенно иной характер. Например, если объектом эстетического восприятия становятся некие отвлеченные понятия, вообще не имеющие визуальных коррелятов (один из наиболее очевидных случаев – обращение к философской лирике), смысл произведения может достигать собственной полноты и цельности за счет подключения работы ассоциативного мышления читателя, за счет способности читателя оперировать абстрактными категориями и соотносить их с конкретным эмпирическим опытом и т. д. В любом случае, каков бы ни был характер окончательного эстетического представления, за счет каких бы механизмов оно ни формировалось, оно всегда есть результат встречи текста и читательского сознания. Текст есть всегда только предпосылка для возникновения произведения – предпосылка, которая реализуется благодаря контакту с читателем (нетрудно заметить, что данное положение рецептивной эстетики уходит своими корнями в теорию интенциональности, а также в выработанную экзистенциальной герменевтикой концепцию диалогической природы всякого понимания).

В связи с проблемой осмысления текста, проблемой его конкретизации необходимо отметить, что и внутри рецептивной школы можно наблюдать существенные различия в позициях отдельных ее представителей. Так, испытавший, очевидно, наибольшее (по сравнению с другими рецептивистами) влияние философии Гуссерля – философии, не чуждой субстанциализма, – Ингарден склонен был рассматривать смысл произведения как имманентно присущую ему постоянную величину. С точки зрения Ингардена, смысл задан произведению автором. Он (смысл) актуализируется в процессе конкретизации произведения, но всякий раз, при обращении к тексту все новых и новых исследователей и читателей, сам смысл остается неизменным, то есть всякий раз актуализируется, строго говоря, одно и то же. Те или иные интерпретации произведения могут лишь в большей или меньшей степени соответствовать единственному, неизменному, постоянному смыслу, – этим, собственно,

интерпретации и различаются между собой.

Такое представление о смысле произведения было существенно пересмотрено позднейшими представителями рецептивной эстетики. В значительной мере опираясь на достижения философской герменевтики Хайдеггера – Гадамера, в частности, на концепцию предпонимания, рецептивисты настаивают на необходимости учитывать конкретно-исторический и социальный контексты восприятия произведения. На результатах конкретизации текста читательским сознанием неизбежно сказываются особенности этого сознания. В процессе восприятия произведения смысл последнего не просто постигается – он формируется. Но такое формирование осуществляется не «чистым» сознанием, а сознанием конкретным, сложившимся под воздействием множества разнообразных факторов, поэтому, с точки зрения поздних рецептивистов, и сам смысл никогда не может трактоваться как «чистый», то есть неизменный, некогда и навсегда заданный, неподвижный. В той или иной степени он всегда оказывается не вполне свободен от особенностей формирующего его сознания, от представлений и оценок читателя, в контакте с которым находится текст. Таким образом, смысл определяется уже не как некая неизменная субстанция, а как исторически формирующаяся целостность, и, следовательно, его важнейшим свойством должна быть признана открытость.

Представление о зависимости смысла произведения от читательских предрассудков привело и к пересмотру сути литературного произведения как такового. Если для Ингардена способ и последовательность «превращения» текста в произведение в точности соответствовали формуле «текст – конкретизация – произведение», то для В. Изера эта формула, оставаясь актуальной, приобретает несколько иное значение. Изер безоговорочно солидарен с Ингарденом в том, что становление, свершение произведения происходит не в тексте (поскольку произведение всегда больше текста за счет «участков неопределенности»). Но, в отличие от Ингардена, он убежден также и в том, что произведение не может быть полностью идентифицировано с его конкретизацией (поскольку последняя не свободна от предрассудков читателя). С точки зрения Изера, произведение представляет собой своеобразную виртуальную реальность: оно осуществляется в промежуточном, «ненаблюдаемом» пространстве – между текстом и его конкретизацией.

При всем различии предложенных рецептивистами трактовок соотношения категорий «текст», «произведение»,

«конкретизация», очевидно, что в основе любой из них лежит одно, общее и принципиально важное для направления в целом представление. Это представление о произведении как о результате диалогического контакта читателя с текстом. Очевидно также и то, что такой взгляд на литературное произведение был подготовлен концепцией понимания как результата слияния горизонтов, зародившейся в лоне феноменологии и получившей свое дальнейшее развитие в герменевтических системах XX века. Рецептивисты заимствовали и сам термин «горизонт», дополнив его понятием «ожидание».

Под *горизонтом ожидания* понимается совокупность социальных, культурно-исторических, психологических и других представлений, обусловливающих, с одной стороны, отношение автора и, соответственно, произведения к читательской аудитории, к реципиенту, и с другой стороны, отношение читателя к произведению. Таким образом, оба участника диалога обладают – каждый своим – горизонтом ожидания; восприятие же произведения осуществляется в процессе взаимодействия этих горизонтов. При этом понятно, что горизонт ожидания текста более устойчив (поскольку он относится к имплицитному читателю, заданному самой структурой текста, обладающей, в свою очередь, определенной стабильностью), горизонт же ожидания реципиента изменчив (в силу изменчивости его сознания как системы принципиально незавершенной).

Варианты взаимоотношений горизонтов ожидания текста и читателя могут быть самыми разнообразными. Так, нормативное искусство, именно в силу своей нормативности, обусловливает изначальное совпадение горизонтов ожидания: читатель заранее подготовлен к восприятию произведения, поскольку ему заранее известны те нормы (например, жанровые, или стилевые, или фабульные и т. д.), в соответствии с которыми это произведение строится, и, следовательно, он, читатель, подвергается именно тому эстетическому воздействию, которого и ожидает; нормативное искусство не подразумевает эффекта неожиданности. Противоположный вариант, то есть полное несовпадение горизонтов, – ситуация, типичная для переломных в культурно-историческом движении моментов, когда происходит резкая смена эстетических систем, ориентиров, когда появляются непривычные, часто сознательно направленные на создание эпатирующего эффекта произведения. Не подготовленное предшествующим эстетическим и жизненным опытом к восприятию подобных произведений, сознание читателя может вообще не откликнуться на них; горизонт его ожидания в этом случае не пересекается с горизонтом ожидания текста.

Наиболее же интересным с точки зрения рецептивной эстетики оказывается тот случай, когда горизонт ожидания читателя, первоначально видимо совпадая с горизонтом ожидания текста, постепенно начинает с ним расходиться. Текст «обманывает» ожидания читателя, обнаруживая собственную новизну на фоне действия уже знакомых эстетических принципов. Читательское восприятие в этом случае разворачивается в пространстве, пределами которого оказываются, с одной стороны, узнаваемость, а с другой – неожиданность. Плодотворность такого взаимодействия читателя и текста, с точки зрения рецептивной эстетики, обусловлена тем, что оно способствует преодолению инерционности читательского восприятия, преодолению косности, шаблонизированности сознания читателя, обогащает его эстетический опыт и тем самым расширяет горизонт его ожиданий. Случай частичного совпадения и частичного несовпадения горизонтов ожидания представляет собой наиболее плодотворный, продуктивный вариант контакта читателя с текстом, поскольку именно в результате такого контакта образуется то самое «третье звено» в системе понимания, которое не равно ни одной из исходных диалогических позиций (то есть ни первоначальному горизонту ожидания читателя, ни горизонту ожидания текста) и которое было философски обосновано как цель всякого понимания и Хайдеггером, и Гадамером (что для рецептивной эстетики, питающейся достижениями философской герменевтики, является, естественно, немаловажным).

Слияние горизонтов ожидания осуществляется в условиях взаимодействия двух противоположных тенденций, непременно сопровождающих всякий процесс чтения. Одной из этих тенденций является *идентификация*. Под идентификацией понимается стремление читателя воспринять художественный мир произведения как мир реальный. Это стремление обусловлено воздействием на читательское сознание иллюзии реальности вымысла. По мере погружения в текст читатель «отменяет» ту дистанцию, которая существует между ним и текстом, что может привести, например, к его самоотождествлению с персонажами. Тем самым читатель как бы выходит за собственные пределы, происходит своего рода раздвоение его личности, он начинает переживать чужой опыт как собственный. Но это значит прежде всего то, что его действительный, подлинный горизонт ожидания подменяется на время действия иллюзии реальности вымысла горизонтом ожидания героя или автора.

Однако этот вновь обретенный читателем горизонт ожидания

не отменяет полностью прежнего, то есть его собственного, первоначального горизонта, поскольку результаты идентификации на отдельных участках текста подвергаются определенной дискредитации за счет воздействия на читателя второй сопровождающей процесс чтения тенденции – *иронии текста*. Ирония текста – одна из его (текста) стратегических возможностей, функция которой заключается в том, чтобы время от времени возвращать читателя к подлинной реальности, напоминая ему, что предмет его переживаний – вымысел; в сущности, ирония текста возвращает читателя к его собственному горизонту ожидания.

Таким образом, в процессе чтения сознание реципиента оказывается тем пространством, в котором его (реципиента) горизонт ожидания постоянно взаимодействует с горизонтом ожидания автора или героя. При этом очевидно, что в момент актуализации в сознании читателя чужого горизонта ожидания, осуществляющейся в процессе идентификации, само это сознание обнаруживает некие собственные возможности, которые до сих пор не были выявлены; читательское сознание начинает ориентироваться на новые для него представления и оценки (понятно, что этот процесс соотносим с гуссерлевской тематизацией до сих пор нетематизированной данности, за счет которой осуществляется движение горизонта в ходе реализации интенционального акта). В результате обнаружения читателем новых, до сих пор не выявленных возможностей собственного сознания, процесс чтения оборачивается для него процессом самопознания. Механизм подобной «метаморфозы» очевиден: усвоение чужого опыта превращает этот опыт в свой собственный. В результате под воздействием временных перевоплощений читателя в ходе его контакта с текстом его первоначальный горизонт ожидания неизбежно расширяется и происходит формирование нового эстетического опыта. Именно в этой предоставляемой искусством возможности превращения «чужого» в «свое» (вспомним о гадамеровской концепции понимания как перевода) рецептивисты усматривают коммуникативную функцию искусства.

До сих пор речь шла о тех аспектах рецептивной эстетики, в которых нашли свое преломление идеи феноменологии (главным образом, концепция интенциональности сознания) и «понимающая» герменевтика Хайдеггера – Гадамера. Однако от одного принципиально важного положения, нашедшего свое наиболее последовательное обоснование в работах Гадамера, рецептивисты (при всей своей ориентированности на сформированную в значительной степени как раз этими работами

философско-герменевтическую традицию XX века) не могли не отказаться.

В соответствии с позицией Гадамера, гуманитарные науки несовместимы ни с какими сциентистскими методами, гуманитарное знание вообще не может иметь какое бы то ни было методологическое обоснование, гуманитарная истина не является результатом строго научного анализа и т. д. Понятно, что такая позиция оказалась неприемлемой для литературоведческого направления, обосновавшего целую систему принципов анализа художественного текста. Рецептивисты как раз настаивают, во-первых, на необходимости разработки аналитических, сциентистских методов, в соответствии с которыми должен осуществляться контакт реципиента с текстом, и, во-вторых, на том, что результаты рецепции должны поддаваться систематизации, систематическому описанию – в противном случае их нельзя рассматривать как общезначимые, закономерные результаты, обусловленные исторической объективностью (ведь именно ею, с точки зрения рецептивистов, и определены возможности текста и читателя, их горизонты ожидания).

Строго говоря, предложенные рецептивной школой принципы конкретизации текста, которые не допускают произвола в деле интерпретации, подчинение самого процесса «выстраивания смысла» стратегическим установкам текста, введение и теоретическое обоснование таких категорий, как «имплицитный читатель», «коммуникативная определенность/неопределенность» текста и т. д., – это и есть результат поисков литературоведением надежной методологической базы, которая способна обеспечить дисциплине статус строгой науки. Вопреки Гадамеру, отвергающему саму возможность создания теории гуманитарной науки, рецептивисты именно это и делают. Они строят теорию литературы на путях объединения структуралистского и герменевтического подходов, видя одну из самых насущных потребностей литературоведения в том, чтобы совместить историческое и эстетическое познание (наиболее четко эта задача была сформулирована Яуссом в работе 1970 года «История литературы как провокация литературоведения»).

Именно с установкой на совмещение социально-исторических и формально-эстетических принципов анализа текста связан еще один немаловажный аспект, в значительной мере определяющий специфику рецептивной эстетики среди других направлений литературоведения. Речь идет о сочетании в рамках единой методологии двух подходов к проблеме интерпретации – диахронического и синхронического. Рецептивисты настаивают

не только на необходимости, но и на неизбежности подобного сочетания, поскольку сами результаты, например, структурного анализа текста (синхронический подход) провоцируют исследователя переходить к анализу историческому (диахронический подход). Выработанные рецептивной эстетикой категории без подобного перехода попросту «не работают»: элементы, организующие структуру текста и выявляемые в ходе структурного анализа, оказываются недостаточно информативными вне их исторического рассмотрения. (В стремлении соединить синхронический и диахронический подходы рецептивисты, конечно, не были оригинальны – соссюровское представление о непреодолимости преград между синхронией и диахронией было отвергнуто еще в конце 1920-х годов участниками Пражского лингвистического кружка.)

Так, имплицитный читатель, важнейший смыслообразующий элемент текстовой структуры, за счет которого в значительной степени осуществляет себя стратегия текста в целом, не может выполнить собственной функции без обращения реципиента к вопросу о конкретном историческом содержании данного элемента, которое, естественно, может быть адекватно воспроизведено только на путях исторического же анализа. Поскольку имплицитный читатель, будучи для автора идеальным реципиентом, откликается на все авторские интенции, на все коннотации текста, он должен обладать тем же горизонтом ожидания, что и текст, то есть, в сущности, для автора имплицитный читатель предстает как его современник, он находится в той же исторической точке, что и автор (не случайно существует точка зрения, что имплицитный читатель – это сам автор). Но это значит, что сам текст обязывает исследователя обратиться к истории и всесторонне реконструировать образ имплицитного читателя как авторский идеал реципиента (под «образом» здесь подразумевается не персонаж, а определенная текстовая инстанция, или функция). Также невозможно адекватное прочтение художественного произведения и без аналогичной исторической реконструкции горизонта ожидания текста в целом, и без исторического анализа соотношения коммуникативной определенности и коммуникативной неопределенности текста и т. д.

С точки зрения Яусса – наиболее последовательного приверженца именно диахронического подхода, – истинное понимание произведения вообще достижимо только тогда, когда горизонт ожидания интерпретатора вступает во взаимодействие не только с тем горизонтом ожидания текста, который сложился в момент создания последнего, но и с теми трансформациями этого

горизонта, которые происходили в процессе осуществления рецепций различными поколениями реципиентов на протяжении всего времени существования произведения. Яусс считает, что история литературы – это и есть история рецепций, каждая последующая из которых должна учитывать опыт всех предыдущих, поскольку именно в этом опыте реализует себя, постепенно разворачиваясь, смысловой потенциал произведения; соответственно, горизонт ожидания текста постоянно изменяется, и это непременно должно приниматься во внимание в случае каждого нового обращения к данному произведению.

Итак, подводя итог рассмотрению основных положений рецептивной эстетики, отметим еще раз, что именно это направление в литературоведении XX века наиболее последовательно и плодотворно применяло принципы философской герменевтики Хайдеггера – Гадамера, а также некоторые идеи феноменологии в области филологии. Чрезвычайно показательно, однако, что в одном вопросе рецептивисты демонстративно отмежевались от герменевтов-философов. Речь идет о вопросе, от решения которого в непосредственной зависимости оказывается сама результативность литературоведческого анализа, – вопросе о методе гуманитарных наук вообще и литературоведения в частности. И здесь рецептивная эстетика заняла совершенно самостоятельную, по сути дела, противоположную философской герменевтике позицию.

Подобная ситуация в истории взаимоотношений философской и литературной герменевтик складывается не впервые. Достаточно вспомнить попытки духовно-исторической школы в Германии или имманентной критики в России применить философские построения Дильтея в деле конкретного литературоведческого анализа. Как только подобное применение грозило обернуться «хождением по замкнутому кругу», то есть как только возникала опасность безрезультатности аналитических усилий исследователя, дильтеевская система начинала подвергаться упрощениям, дополнениям, редукциям – словом, всевозможным изменениям, которые позволили бы превратить ее в успешно, то есть результативно, действующую методологию.

При всем отличии герменевтики XX века от герменевтики предшествующего столетия, а также при всем отличии рецептивной эстетики от интуитивизма (и даже не просто «отличии», но в известном смысле их прямой противоположности: противопоставив принципу автономности искусства идею исторической зависимости всякой интерпретации, рецептивная

эстетика явилась своего рода реакцией на имманентную критику), сами результаты диалогических отношений философии и филологии, результаты обеих описанных диалогических ситуаций предстают как типологически соотносимые. На определенных этапах развития диалога между философией и филологией их отношения оказываются конфликтными. И в данном случае дело не в конкретном содержании «конфликтов», а в самой закономерности, в том, что всякий раз попытка рецепции литературоведением философской системы в какой-то момент своего развития оборачивается конфликтом, не может быть доведена до конца.

Регулярность, с которой подобная ситуация воспроизводится, заставляет предположить, что, очевидно, в самой природе философского знания и знания филологического есть то принципиальное различие, которое не позволяет применять достижения первого в области второго, так сказать, впрямую, то есть без соответствующих необходимых изменений, трансформаций, редукций, дополнений и т. п. Не ставя задачу определить сущность этого различия, сошлемся, однако, на точку зрения Хайдеггера, согласно которой *философия вообще не может иметь общезначимого результата, она не поддается организации, она не может дать «знания», которое можно было бы использовать: философская мысль – это всегда одиночество; философия всегда несвоевременна, она есть безрассудство; она относится к тем редким явлениям, судьба которых состоит в том, что они не могут встретить непосредственный отклик*.[1] Понятно, что ни в комментарии, ни тем более в «расшифровке» приведенные суждения Хайдеггера не нуждаются: смысл их абсолютно внятен и очевиден. Отметим лишь, что, возможно, именно ему, Хайдеггеру, удалось сформулировать сущность той границы, которая принципиально отделяет философию от любой другой науки, в том числе и филологии, всегда, в любых своих проявлениях (направления, школы, научные жанры и т. д.) стремящейся достичь общезначимых научных результатов. Очевидно, именно эта граница и оказывается тем пределом, за которым литературоведение не может не начать «протестовать» против его же породившей философии. Но сам этот «протест» обнаруживает меру продуктивности и мобильности литературоведения, его способность к научному самостоянию.

2. «Объясняющая» герменевтика

До сих пор в настоящей работе речь шла о так называемой «понимающей» герменевтике, то есть той разновидности герменевтики, которая опирается в своем развитии на выдвинутое в свое время Дильтеем положение о несовместимости двух методов познания – «понимания» и «объяснения», а также о недопустимости применения «объясняющих» методик в области гуманитарных наук. Напомним, что Дильтей настаивал на разграничении этих методов в соответствии с разграничением двух типов научных дисциплин. Естественные науки в силу специфики, во-первых, своего объекта и, во-вторых, занимаемой по отношению к этому объекту позиции субъекта должны и могут заниматься только объяснением фактов; гуманитарные же науки (в терминологии Дильтея «науки о духе»), в силу тех же причин, – только пониманием фактов.

При всем разнообразии решения герменевтических проблем и философскими, и литературно-критическими, и теоретико-литературными направлениями XIX – XX веков, о которых уже шла речь («философия жизни», феноменология, экзистенциальная герменевтика, имманентная критика, рецептивная эстетика), с точки зрения признания за гуманитарными науками «понимающих» методик все эти направления составили единую традицию, все они занимались именно проблемой понимания. Однако с самого момента возникновения этой традиции ей противостояла развивавшаяся параллельно «объясняющая» герменевтика, то есть герменевтика, признающая в качестве единственно продуктивного метода всякого (в том числе и гуманитарного) научного познания объяснение.

Отказ гуманитарным дисциплинам в особом по сравнению с дисциплинами естественными положении, или статусе, рассмотрение и тех, и других в системе единой научной парадигмы, подчиняющейся в своем существовании и развитии действию единых закономерностей и механизмов, имело место уже во времена Дильтея. Не случайно в его работах так отчетливо ощутим полемический пафос: ему приходилось отстаивать собственные взгляды перед оппонентами – прежде всего в лице набиравшего силу и получившего чрезвычайно широкое распространение во второй половине XIX века позитивизма.

В основе позитивистского взгляда на искусство лежит идея детерминированности развития последнего. Суть этой идеи заключается в том, что искусство должно и может быть осмыслено только с точки зрения его обусловленности какими-

либо лежащими за его пределами причинами. Искусство, в том числе и литература, рассматривается как отражение тех или иных внеположных ему систем (психологии автора, например, или его биографии, или системы общественно-политических отношений определенной эпохи, классовой структуры общества, социальной идеологии и т. д.). При таком подходе смысл того или иного произведения оказывается не имманентен самому произведению, и в этом случае, например, литературное произведение вообще может рассматриваться только как смыслоотражающая, но не смыслопорождающая система. То есть, в сущности, позитивизм требует признания за произведением искусства только одной функции – иллюстративной. Ярким примером такого рода подхода в истории русской литературно-критической мысли XIX века может служить «реальная критика». Что касается литературоведения, то и XIX, и XX век знают множество самых разнообразных направлений, так или иначе ориентированных на позитивистский методологический принцип (культурно-историческая школа, различные формы социологизма, фрейдизм и т. д.).

3. Структурализм как вариант «объясняющей» герменевтики

Прослеживая историю развития «объясняющей» литературной герменевтики XX века, нетрудно заметить, что на определенном этапе этого развития литературоведение осознало насущную необходимость выработать такой вариант подхода к произведению искусства, при котором объясняющие стратегии могли бы опереться не на внеположные искусству предпосылки, или первопричины, а на заложенные в нем самом и его же порождающие основания, в соответствии с которыми оно могло бы быть осмыслено. Очевидно, что наиболее влиятельным, масштабным и авторитетным явлением такого рода в области объясняющего литературоведения XX века должен быть признан *структурализм*. Очевидно также и то, что сам по себе структурализм оказывается явлением гораздо более широким, чем просто литературоведческое направление. И прежде всего это явление интердисциплинарное: структурализм охватывает целый ряд научных дисциплин (лингвистику, этнографию, литературоведение, психологию, социологию, историю и др.), провозгласивших, в силу общности собственных философских и гносеологических предпосылок, общие же методологические принципы исследования. Структурализм, таким образом, предстает как одна из самых мощных культурных парадигм XX века.

В настоящей работе нас будет интересовать лишь одно направление структурализма – литературоведческое, и лишь в одном аспекте – в аспекте герменевтической проблематики. При этом нужно учитывать, что, будучи одним из проявлений целого комплекса научных направлений, литературоведческий структурализм и сам оказывается весьма неоднородным, разнообразным и порой внутренне конфликтным течением, которое в свою очередь можно было бы разделить еще на несколько направлений. Объединенные использованием общего метода, представители литературоведческого структурализма занимают зачастую полемические по отношению друг к другу позиции по тем или иным вопросам. Однако в задачу настоящей работы ни в коем случае не входит рассмотрение всех тех многообразных расхождений, различий, полемик и т. п., которые имеют место внутри направления. Напротив, нас будут интересовать лишь самые общие структуралистские принципы подхода к проблемам литературоведческого анализа,

позволяющие за всем многообразием и разнородностью конкретных проявлений увидеть единое направление.

Структурализм оказался наиболее последовательным и непримиримым ниспровергателем самих основ понимающего литературоведения, предложив принципиально иные по сравнению с последним решения ключевых герменевтических проблем. Прежде всего структурализм категорически не принимает противопоставления гуманитарных и естественных наук. Он исходит из принципа научного единства – единства, которое проявляется в подчиненности всех вообще наук общим законам функционирования и развития и в типологической соотносимости научных результатов – к какой бы области познания они ни относились (результаты любой науки должны обладать свойствами регулярности, повторяемости, закономерности, предсказуемости; они должны поддаваться обобщению, систематизации и т. д.).

Придать литературоведению статус точной науки – вот основной пафос структурализма. Литературоведение – это такая же наука, как и все другие, и как таковая она должна рассматривать собственный предмет, то есть литературный текст, литературное произведение, не как нечто единичное, неповторимое, субъективное, исключительное, но как проявление закономерного, общего, объективно, то есть независимо от субъекта, существующего. Таким образом, любой конкретный литературный текст, поскольку именно он и является предметом литературоведческого анализа, должен быть осмыслен как частное проявление, как вариант реализации некой общей, например, для всех текстов данного типа, данного ряда (а в пределе – вообще для любого литературного текста) абстрактной текстовой модели. Только такой подход к произведению, с точки зрения структурализма, может обеспечить подлинно научные отношения субъекта с объектом познания.

Итак, любой конкретный текст рассматривается как внешнее проявление, или как «манифестация», внутренних, глубинных структур. Задача структурализма заключается в том, чтобы обнаружить и описать эти структуры. Таким образом, внимание исследователя должно быть направлено не на выявление неповторимого своеобразия данного произведения, а на обнаружение общих закономерностей его строения, обусловливающих, соответственно, не его конкретное уникальное содержание, а содержание родо-видового порядка. Естественно, что по мере удаления исследовательского интереса от конкретных особенностей произведения к его глубинным структурам возрастает и мера абстрактности и обобщенности

характеристики произведения.

Структурализм в самых жестких своих проявлениях (см., например, работу Ц. Тодорова «Поэтика») вообще не озабочен проблемой интерпретации текста, считая последнюю уделом литературной критики, которая, в сущности, наукой как таковой признана быть не может. Отметим, что подобное отношение к литературной критике есть в известном смысле крайнее, хотя и весьма показательное проявление принципов структурализма. Так, в работах Р. Барта литературная критика осмысляется несколько иначе, чем у Тодорова: с определенными оговорками Барт признает возможность придания этой дисциплине статуса науки, понимая, впрочем, под критикой не совсем то, что имеет в виду Тодоров. Однако в данном случае наиболее существенным представляется не столько вопрос о конкретном содержательном наполнении того или иного понятия отдельными представителями структурализма, сколько сам выработанный направлением в целом принцип, критерий, в соответствии с которым решается вопрос о признании того или иного подхода к тексту научным или ненаучным. Проблематичность научного статуса критики связана прежде всего с тем, что последняя ни при каких обстоятельствах не может полностью освободиться от момента субъективности: занимаясь конкретным содержанием произведения, невозможно установить его единственный и подлинный смысл, независимый от тех или иных исторических или психологических обстоятельств. Показательно, что в этом пункте структурализм отчетливо противопоставляет собственную позицию наиболее авторитетным направлениям и философской (Хайдеггер – Гадамер), и литературной (рецептивная эстетика) герменевтики XX века. Он отказывает одному из основополагающих принципов «понимающей» герменевтики – принципу предрассудочности всякого понимания – в научности, выдвигая принципиально иные требования к самому понятию научности.

До тех пор, пока познавательный процесс носит предпосылочный характер, пока объектом науки остается конкретный литературный текст, пока исследователь озабочен постижением смысла этого конкретного текста, изменить статус литературоведения, уподобить его естественным наукам, не удастся: смысл конкретного произведения всегда будет в той или иной мере обусловлен позицией формирующего этот смысл субъекта, то есть, строго говоря, он всегда будет носить окказиональный характер. Следовательно, для того чтобы изменить статус литературоведения, то есть придать ему подлинную научность, необходимо изменить его объект, – такова

логика структурализма.

Литературоведение, претендующее на действительную научность, должно вообще отказаться от задачи интерпретации конкретных текстов и сосредоточить свое внимание только на описании общих глубинных текстовых структур – вот предельный вывод структурной поэтики. Конкретные воплощения данного положения несколько скорректируют его жесткость, но теоретическая установка именно такова: предметом истинной науки, в том числе и науки о литературе, могут быть только общие, повторяющиеся, закономерные явления, каковыми в данном случае являются текстовые модели, а не сами тексты, литература как таковая, а не отдельные литературные произведения, условия смыслопорождения, а не сами смыслы.

Литературоведческий структурализм имеет отчетливо выраженные лингвистические корни. Он опирается прежде всего на теорию знака Ф. де Соссюра, не случайно и в основе его понятийного аппарата лежит лингвистическая терминология. Из учения о языке Соссюра и его последователей структурализм почерпнул, в частности, представления о коллективном характере языка и, как следствие, о коммуникативной природе как первичных (например, естественный язык), так и вторичных (например, художественный текст) знаковых систем, а также о конвенциональности кода как совокупности правил и ограничений, обеспечивающих коммуникацию. Лингвистического же происхождения (прежде всего это связано с областью фонологии) и широко используемый структурализмом метод бинаризма – метод описания текстовых структур в терминах бинарных оппозиций.

Одним из ключевых моментов структурного анализа является рассмотрение элементов структуры текста в качестве функций. Само понятие «функции» (как неразложимой единицы повествования, отражающей соотнесенность данного элемента структуры с остальными ее элементами) было введено В. Я. Проппом в его работе «Морфология сказки» (1928) – работе, установившей соответствие конкретных текстов, представляющих жанр волшебной сказки, общей инвариантной структуре. Именно эту работу сами структуралисты считают первым опытом структурного анализа. (Отметим, что почти одновременно с Проппом о «функциях» как структурообразующих элементах повествования, не вводя, впрочем, самого термина и называя «функции» «ролями», написал и В. Б. Шкловский – см. его работу «Новелла тайн», (1929), посвященную выявлению общей структуры рассказов Конан Дойля о Шерлоке Холмсе.) Теоретическое обоснование понятие «функция» получило также в

работе Ю. Н. Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929) – формалистические корни структурализма, таким образом, не менее очевидны, чем лингвистические. Строго говоря, при всем своем разнообразии (и с точки зрения количества составляющих единиц, и с точки зрения сферы применения – большей или меньшей степени универсальности этой сферы) предложенные структурализмом 60–70-х годов схемы повествовательных функций (работы А. Ж. Греймаса, К. Бремона, Ж. К. Коке) так или иначе опираются на включавшую применительно к волшебной сказке 31 функцию первоначальную схему Проппа.

Направление же движения структуралистской и – шире – семиотической мысли определяется стремлением найти все более и более универсальные повествовательные модели, все более универсальные инварианты, по отношению к которым все большее число текстов можно было бы рассмотреть в качестве их вариантов. Если принять за исходную точку работу Проппа, то можно сказать, что вектор этого движения берет свое начало в построении жанровой модели (в данном случае модели волшебной сказки) и далее разворачивается в направлении создания общекультурной модели, в соответствии с которой в пределе можно рассмотреть вообще любой текст – не только вербальный, но действительно любой: любую объединенную смысловой связью последовательность знаков, любой коммуникативный акт (в том числе, например, танец, ритуал, костюм, рекламу и т. д.). Понятно, что при этом структурализм исходит, конечно, из конкретного материала, но последний служит лишь предпосылкой, а не целью исследования.

В ходе собственного развития структурализм наглядно продемонстрировал, что результаты науки о литературе действительно могут обладать теми же свойствами, что и результаты естественнонаучного познания (при этом очевидно, конечно, что подобие научных результатов обеспечивается подобием же научных объектов). Регулярность, повторяемость, предсказуемость – все эти существенные характеристики научных результатов особенно наглядно проявились во множестве разнообразных смыслопорождающих схем, сюжетообразующих моделей, алгебраических формул повествовательных структур и т. п., которыми изобилуют структуралистские работы. В этом смысле чрезвычайно показательным оказывается тот факт, что, в сущности, на определенном этапе своего развития структурная поэтика становится поэтикой порождающей. Не случайно одна из работ представителей отечественного структурализма, Жолковского и Щеглова, так и называется: «Структурная поэтика – порождающая поэтика» (1967). В работе

рассматривается сюжетная схема реально существующего литературного текста (сюжетного эпизода) и далее демонстрируется возможность использования этой схемы в качестве сюжетопорождающей: на ее основании моделируются сюжетные эпизоды, так сказать, альтернативные данному, – альтернативные, поскольку при их построении действительно учитываются те закономерности, в соответствии с которыми построен и первоначальный, то есть реальный эпизод. Очевидно, что в данном случае моделирующие возможности метода наглядно демонстрируют наличие, например, такого критерия научной результативности, как предсказуемость. В результате перед нами яркий пример заинтересованности структурализма не столько в реальной литературе, сколько в литературе, так сказать, возможной.

Утверждение структурализмом собственных «объяснительных» стратегий в противоположность «понимающему» литературоведению стало возможным прежде всего в результате переосмысления самой природы научного объекта: структурализм провозгласил стабильность, завершенность и неизменность этого объекта в противовес представлению о его постоянной изменчивости и текучести (представлению, характерному, например, для рецептивной эстетики). Подобное переосмысление природы объекта научного анализа в значительной мере может быть объяснено отношением структурализма к литературному тексту в системе таких выработанных семиотикой оппозиций, как *язык – речь, структура – материал, код – сообщение, синхрония – диахрония*. В сущности, структурализм рассматривает текст преимущественно в аспекте лишь одной из сторон каждой представленной оппозиции – соответственно: в аспекте языка, структуры, кода, синхронии.

Понятно, что, рассматривая художественный текст как реализацию, или манифестацию, наиболее общих механизмов культурного кодирования, структурализм, по сути дела, игнорирует его (текст) как культурный феномен – своеобразный, неповторимый, уникальный и т. д. Понятно также и то, что подобное игнорирование представляет собой известную опасность – опасность утратить конкретную цель литературоведческого анализа, его конкретную почву. На определенном этапе собственного развития структурализм сам начинает осознавать некоторую ограниченность своих стратегий и методов, ограниченность, ведущую, например, к невозможности объяснить специфику конкретного текста, которая отличает его от остальных и которая в конечном счете определяет его как

произведение искусства.

Развитие структурализма, его эволюция во многом определяется именно осознанием собственной уязвимости и стремлением ее преодолеть. К середине 60-х годов структурализм заметно усложняется, причем это усложнение получает самые разные конкретные воплощения, то есть, казалось бы, осуществляется в самых разных направлениях. Сюда можно отнести, например, появление разработанной в трудах К. Ф. Тарановского и его последователей теории подтекста, подразумевающей включение в структуру текста уровня всевозможных реминисценций и аллюзий, который должен быть обязательно учтен при анализе текста как играющий важнейшую роль в процессе смыслообразования. Понятно, что само выявление нового уровня структуры текста «работает» на ее (структуры) усложнение, расширение ее границ и, следовательно, на бóльшую, по сравнению с исходной, смысловую дифференциацию.

По сути дела, той же цели (только несколько иными путями) достигают работы Ю. М. Лотмана конца 60–80-х годов, – работы, в которых текст рассматривается уже не просто как «манифестация» некой единственной модели, единственного универсального кода и т. п., но как результат взаимодействия нескольких различных кодов, как точка пересечения множества закономерностей. Причем впечатление неповторимости, уникальности данного текста, иллюзия его «бессистемности» (подобной бессистемности самого окружающего мира) оказываются тем большими, чем большее число системных элементов – различных кодов, инвариантов, моделей – вступили в данном тексте во взаимосвязь.

Примерами усложнения принципов структурного анализа могут служить и работы Лотмана, в которых обосновывается насущная потребность расширения (прежде всего за счет внетекстовой информации) того информационного поля, которое оказывается необходимым для объяснения текста (отсюда повышенный интерес к комментированию, к рассмотрению произведения на фоне «бытового» контекста и т. п.); и работы Б. А. Успенского (концепция взаимодействия в произведении различных точек зрения как вариант структуралистского развития бахтинской идеи полифонии); и работы структуралистского периода научного творчества Р. Барта; и теория «археологических» культурных напластований как компонентов смысловой структуры текста М. Фуко (его работы «Слова и вещи», 1966, и «Археология знания», 1969); и ранние работы Ю. Кристевой и т. д.

Итак, в собственном развитии структурализм ориентирован прежде всего на усложнение и расширение основных своих базовых понятий с целью преодоления той главной опасности, которая оказалась изначально заложена в его методе – опасности «потерять» неповторимую специфику конкретного художественного текста. Показательно, однако, что каков бы ни был характер этого усложнения, какими бы новыми операциями ни обогащался структурный анализ, его усилия всегда оказываются направлены на то, чтобы максимально полно, в наибольшем объеме учесть все возможные особенности, определяющие конечную смысловую организацию произведения. С этой точки зрения, все те разнообразные пути, на которых осуществлялось усложнение структурного метода, обладают несомненным типологическим сходством.

В сущности, при всей результативности предпринятых структурализмом поисков, при всей продуктивности тех усложнений, которые в ходе собственной эволюции он претерпел, эти усложнения привели скорее к количественным, нежели к качественным изменениям. Поиски велись на путях выявления и учитывания все большего и большего количества элементов, участвующих в процессе смыслообразования, обеспечивающих осуществление этого процесса; механизм кодирования представлялся все более и более изощренным механизмом; структуры, инварианты, глубинные модели все более и более усложнялись – за счет «наращивания» все новых и новых элементов. Но при этом сам принцип, лежащий в основе метода, сама философско-герменевтическая предпосылка структурализма оставались неизменными: смысл произведения продолжал рассматриваться как система замкнутая, целостная, обусловленная хотя и множеством, но *конечным* множеством информационных (текстовых и внетекстовых) компонентов. То есть смысл продолжал рассматриваться как конечный, закрытый, завершенный, а не как становящийся, открытый, бесконечный. Строго говоря, именно эта позиция и определяет самое существенное отличие литературоведения, ориентированного на «объясняющую» герменевтику, от литературоведения, исследовательские стратегии которого соответствуют принципам герменевтики «понимающей».

Лекция 5. Заключение

В определенный момент развития структурализма те количественные изменения, за счет которых это развитие и происходило, неизбежно должны были дойти до такого критического предела, когда их дальнейшее накопление оказывается невозможным: оно взрывает границы системы. Именно такой, подготовленный изнутри самого структурализма, «взрыв» в конце концов и привел к очередной смене всей научной парадигмы и, по сути дела, к превращению структурализма в собственную противоположность. С конца 1960-х годов начинается эпоха *постструктурализма.*

Структурализм, действительно, подготовил и даже, можно сказать, породил из себя собственную оппозицию – постструктурализм, а также *деконструктивизм* (как разработанную на основе общефилософских принципов постструктурализма теорию литературы). Не случайно многие видные и влиятельные теоретики постструктурализма – Р. Барт, М. Фуко, Ю. Кристева, У. Эко, Ж. Лакан и др. – вышли из рядов именно структуралистов: в начале своего научного творчества они выступали как сторонники структуралистской доктрины.

Механизмы, приведшие структурализм к столь существенной переориентации, по сути дела, переведшие его на противоположные позиции, достаточно очевидны, и их действие может быть прослежено в самых разных направлениях. Так, расширение границ структуры за счет включения в нее все большего числа информационных уровней, невозможность остановить поток той культурной информации, которая оказывалась значимой при анализе художественного текста, делали сами границы структуры все более необозримыми и в конце концов неопределенными. Происходило своего рода размывание этих границ, и таким образом самые значительные, определяющие признаки структуры – целостность и закрытость – постепенно утрачивались, как, следовательно, и сама структура.

Аналогичные процессы происходили и в области изучения подтекстов: существенному переосмыслению подверглось само теоретическое обоснование понятия «подтекст», которое в результате трансформировалось в понятие «интертекст». Теория интертекстуальности, ставшая краеугольным камнем постструктурального литературоведения, предполагает рассмотрение литературного текста как своего рода открытого пространства, в котором осуществляется встреча принципиально неограниченного количества всевозможных других текстов – как

предшествующих и современных данному, так и появившихся после него. Таким образом, данный конкретный текст рассматривается как синхронное сосуществование бесконечного числа фактов литературной действительности, границы которой, естественно, неопределимы, открыты. В результате от структурального рассмотрения текста как средоточия различных подтекстов, число которых, впрочем, поддается строгому определению, (то есть от рассмотрения текста как своеобразного результата действия центростремительных сил, под влиянием которых различные подтексты как бы «стягиваются» в единую точку – данный конкретный анализируемый текст) осуществляется переход к прямо противоположной концепции текста как результата акта децентрации (то есть текст рассматривается уже как результат действия центробежных сил, «разрывающих» его и в пределе превращающих, по выражению одного из представителей немецкого постструктурализма, М. Пфистера, в «пустое пространство»).

Можно привести и еще множество примеров метаморфоз, аналогичных описанным, – метаморфоз, в результате которых основные принципы структурализма были трансформированы в собственные противоположности. Однако нас интересует прежде всего герменевтический аспект данной проблемы. Понятно, что смена научной парадигмы не может не повлечь за собой и пересмотра тех герменевтических задач, которые провозглашались в границах парадигмы предшествующей. С точки зрения герменевтической проблематики переход литературоведения на позиции постструктурализма/деконструктивизма представляет собой не что иное, как очередную реакцию на примат «объясняющей» герменевтики. Литературоведение в очередной раз проявило «усталость» от постулированных в данном случае структурализмом сциентистских принципов и методов познания и в очередной же раз перешло на позиции «понимающей» герменевтики, соответствующим образом переосмыслив природу собственного герменевтического объекта.

С этой точки зрения, постструктурализм предстает как протест против любого проявления того, что он определяет как «империализм рассудка»: против догматизма, против рационализации гуманитарного знания, или, по определению Ж. Деррида, против «логоцентризма», под которым понимается, во-первых, стремление рациональной мысли отыскать во всем, с чем она имеет дело, первопричину, порядок и смысл, и во-вторых, претензия рационального разума на полное овладение истиной. Постструктурализм противопоставляет любой форме

позитивистского знания (к которому, в сущности, он сводит любое вообще *позитивное* знание) собственную, исполненную негативного, скептического пафоса позицию – позицию отрицания принципов целостности и завершенности текстовой структуры, соссюровской теории знака как единства означаемого и означающего, коммуникативной функции языка, в том числе и языка искусства. Освободительные (от «империализма рассудка») тенденции собственной позиции постструктурализм видит в своем пристрастии к иррациональному, бессознательному, случайному, фрагментарному, нестабильному, принципиально незамкнутому, иллюзорному, неподдающемуся понятийному определению, в отказе от строгой научности, в приверженности рассматривать смыслы как неуловимые, или так называемые «скользящие» значения (определение Ю. Кристевой) и т. п.

На протяжении последних, по крайней мере, сорока лет именно постструктурализм оказался наиболее интенсивно развивающимся и влиятельным, в том числе и в области литературоведения, идейным течением. И на сегодняшний день позиции его представляются весьма прочными и стабильными. Было бы, однако, неверным рассматривать эти позиции в качестве обладающих абсолютной монополией в современном культурном пространстве, в частности, в пространстве современной науки о литературе. Постструктурализм сосуществует с различными как противостоящими ему, так и развивающимися параллельно с ним литературными – научными и критическими – направлениями (достаточно отметить, что, несомненно, уступивший былые передовые позиции структурализм тем не менее продолжает благополучно существовать – несколько потесненный, он отнюдь не оказался вытесненным из научного обихода).

В связи с этим совершенно закономерной представляется обнаруживающая себя в самых разных областях гуманитарного знания критическая реакция на постструктуральную доктрину. Особенно же показательной оказывается реакция, зарождающаяся в недрах самого постструктурализма – реакция, если не открыто скептическая, то во всяком случае выражающая известное сомнение или неуверенность в незыблемой истинности его философских, этических и методологических оснований. Одним из проявлений такого рода реакции стал, например, изданный в 1990 г. сборник статей У. Эко с весьма показательным и красноречивым заглавием «Границы интерпретации» (заглавием, строго говоря, несовместимым с самой постструктуральной философией), в частности, вошедшая в него небольшая работа «Два типа интерпретации». В этой статье постмодернист Эко, по сути дела, ставит вопрос об этической опасности бесконтрольной

свободы интерпретации. Таким образом, на наших глазах вновь возникает то плодотворное для человеческой мысли в целом сомнение, которое не дает возможности этой мысли «застыть», «кончиться» и которое в конечном счете гарантирует осуществление ее дальнейшей истории.

Ни в коей мере не претендуя на определение каких бы то ни было путей и перспектив, отметим, что намечающийся внутри самого постструктурализма «сдвиг» в очередной раз подтверждает наличие единой универсальной герменевтической закономерности, в соответствии с которой происходит смена литературоведческих направлений, течений, парадигм. Речь идет о принципе герменевтического круга. В сущности, каждое из рассмотренных (или только упомянутых) нами в качестве рецепции той или иной философско-герменевтической системы литературоведческих направлений (немецкая духовно-историческая школа, интуитивизм, рецептивная эстетика, формализм, структурализм, постструктурализм) придерживается в своих философско-методологических установках одной из двух возможных герменевтических (интерпретационных) стратегий – либо «понимания», либо «объяснения». Объединить «понимание» и «объяснение» в пределах единого направления, единой методологии оказывается невозможным. С этой точки зрения, философская система Шлейермахера, обосновывавшая необходимость «сотрудничества» двух названных подходов к предмету познания, оказалась как бы навсегда «невостребованной» литературоведением. Герменевтический круг, подразумевающий взаимное корректирование результатов познания, полученных разными методами, внутри отдельного литературоведческого направления, действительно, не разворачивается. Но он разворачивается на другом уровне, так сказать, в ином масштабе – в масштабе литературоведения в целом. Регулярность, с которой «понимающее» литературоведение сменяется литературоведением «объясняющим», а последнее, в свою очередь, вновь «понимающим» и т. д., как раз и демонстрирует потребность этих двух способов познания друг в друге. Совершенно очевидно, что диалог между результатами «понимания» и «объяснения» происходит непрерывно, – только он разворачивается не в границах той или иной отдельной школы, или направления, или парадигмы, а в границах литературоведения в целом. Эволюция литературоведческого познания, таким образом, осуществляется в соответствии с действием «большого» герменевтического круга.

Итак, сам объективный ход вещей, само объективное развитие литературоведческой мысли в целом осуществляют

своего рода «реабилитацию» той первоначальной философской системы, с которой, собственно, это развитие и началось, – системы Шлейермахера, включавшей в себя и находившей возможность примирять в собственных пределах те крайности, которые в дальнейшем оказались разведенными и непримиримыми. Своеобразный возврат к истокам герменевтической мысли проявился и в позиции наиболее крупного представителя современной литературной герменевтики, американского исследователя **Эрика Дональда Хирша** (р. 1928). Самой существенной чертой позиции Хирша является ее полемическая направленность по отношению ко всем крайностям любых литературоведческих систем – будь то рецептивная эстетика, или структурализм, или постструктурализм и деконструктивизм. Программные работы Хирша – «Достоверность интерпретации» (1967), «Три измерения герменевтики» (1972), «Цели интерпретации» (1976) – демонстрируют попытку привести непримиримые теории интерпретации к определенному согласию.

Отказываясь видеть в литературном произведении только его материальный статус (например, трактовать его только как знаковую систему) и стремясь к выявлению его неповторимого, уникального смысла, Хирш настаивает на необходимости подчинения всех возможных интерпретаций текста единому центру, которым, в конце концов, по мнению ученого, должна служить авторская интенция. Соотнесение интерпретации с авторским замыслом – это единственный способ избежать интерпретационного произвола, фальсификации, насилия над текстом; только такой подход, по мнению Хирша, позволит применить к результату исследования критерий достоверности.

При этом Хирш не отказывается от принципа множественности интерпретаций одного произведения. Вслед за Хайдеггером, Гадамером, рецептивистами он признает известную историческую обусловленность взглядов интерпретатора, однако эта обусловленность, с точки зрения ученого, вовсе не должна приводить к требованию отказаться от так называемой реконструирующей интерпретации. Исследователь вполне может избрать целью собственного анализа реконструкцию сколь угодно далекого прошлого. Правда, результат такой реконструкции никогда не будет носить абсолютно аутентичного характера, он непременно будет отмечен особенностями той эпохи, представителем которой неизбежно является интерпретатор, но Хирш и не считает нужным добиваться каких бы то ни было «абсолютных» результатов. Более того, он считает, что такие «абсолютные» результаты в принципе недостижимы. Любые

результаты будут всегда иметь «относительный» характер. Но это опять же не значит, что нужно категорически отказаться, например, от реконструкции первоначального смысла того или иного текста в пользу постулирования анахронического (то есть несущего на себе печать исторических эпох, отделяющих интерпретатора от интерпретируемого текста) смысла или наоборот. По мысли Хирша, ни тот, ни другой тип интерпретации вообще не может быть помыслен как более или менее предпочтительный – оба типа абсолютно «законны» и каждый из них имеет равные права на существование. Все дело лишь в свободно избранной интерпретатором цели, в той первоначальной исследовательской установке, которой подчиняются методы его исследования. В сущности, Хирш ставит вопрос об уважительном отношении к любой научной позиции, которую, в свою очередь, он рассматривает как результат этического выбора ученого. Таким образом, Хирш постулирует два основных принципа, на которых должна строиться любая концепция интерпретации: принцип авторитетности автора и принцип свободы исследовательской позиции.

Нетрудно заметить, что оба провозглашенных принципа имеют единую основу – внимание к личности, к человеку – к автору и к интерпретатору. Даже если видеть в качестве основных участников герменевтических отношений произведение и интерпретацию, нельзя забывать, что без автора нет произведения, без интерпретатора нет интерпретации – такова логика Хирша. В результате остается лишь констатировать, что герменевтическая мысль, описав своеобразный круг, вновь приходит к тому, с чего она когда-то начиналась и от чего на определенном этапе своего развития отказалась, – она возвращается к заинтересованности в человеке.

Лекция 6. Афоризм в художественной структуре романа И. С. Тургенева «Рудин»

Особенности прозы Тургенева, связанной с пристрастием писателя к афористическим суждениям, серьезного внимания в литературоведении до сих пор не уделялось, хотя отмечена она была уже давно. В 1920 году в работе «Повести и романы у Тургенева» В. М. Фишер, в частности, писал: «…всякое душевное переживание […] Тургенев подводит под общий закон, как будто бы этим обесценивая личное. Делает он это с помощью опытных афоризмов, которые как будто бы у него всегда наготове»[2]. К подмене личной психологии общим законом, выраженным в форме афоризма, Тургенев прибегает, с точки зрения Фишера, в силу собственной «небрежности при изображении душевных переживаний» своих героев, в силу «невнимания к личности»[3]. В сущности, такого рода замечаниями исследователь и ограничивает свои наблюдения над афористикой Тургенева, скорее констатируя наличие приема, чем анализируя его функции (во всяком случае, аналитическая работа по данному вопросу в статье Фишера если и разворачивается, то исключительно на почве психологии творчества, но не в области поэтики).

О частых ссылках на «универсальные законы человеческой природы» как о «важной особенности романов Тургенева» упомянул в своей монографии «Человек в романах И. С. Тургенева» и В. М. Маркович[4]. Однако, обозначив перспективность рассмотрения прозы (в частности, романов) Тургенева с точки зрения функционирования в ней афоризмов, автор оставил намеченный подход за пределами собственного исследования.

Приверженность Тургенева-прозаика к афористическим формулам очевидна. Сама частота включения афоризмов в повествовательную ткань произведений дает основания предполагать, что этот прием отражает некую существенную сторону художественного мировоззрения писателя, и думается, что именно поэтому вопрос об афористике Тургенева заслуживает большего, чем ему уделялось до сих пор, внимания.

В настоящей работе речь пойдет в основном лишь об одном произведении Тургенева – о романе «Рудин». Выбор этот продиктован следующими соображениями. Обозначенная особенность тургеневской прозы – обилие в ней афористических

суждений, прерывающих единое повествовательное движение, – может быть признана универсальной лишь с известными оговорками. С одной стороны, она проявилась и в разных жанрах, и в разные периоды творчества писателя. Однако интенсивность этого проявления была различной. Наиболее многообразной функция афоризма оказывается именно в романной структуре. При этом, рассматривая романное творчество писателя, можно говорить об определенной тенденции, а именно тенденции снижения роли афоризмов в смысловой организации текста при переходе от ранних романов Тургенева к более поздним. Проблема афоризма в «Рудине» и проблема афоризма в «Дыме» по своим масштабам несоизмеримы – потому уже, что в «Рудине» самих афористических формул значительно больше. В «Рудине», как ни в одном другом романе Тургенева, эта проблема, так сказать, обнажена, она бросается в глаза. Поэтому представляется вполне логичным начинать исследование вопроса о функциях афоризма в прозе Тургенева с произведения, дающего наибольшие основания для постановки этого вопроса. Вместе с тем, поскольку речь пойдет об одной из устойчивых особенностей тургеневской прозы вообще, возможность обращения, в случае необходимости, к другим произведениям писателя остается открытой.

Прежде чем приступить к анализу заявленной темы, необходимо сделать одну оговорку, касающуюся терминологии. На сегодняшний день литературоведение не выработало ни четкого жанрового определения афоризма, ни упорядоченной классификации различных видов афоризмов, поскольку до сих пор не был предложен единый критерий, в соответствии с которым эти виды можно было бы дифференцировать. Так, классификация, приведенная в «Литературном энциклопедическом словаре», не вполне применима в деле конкретного анализа именно потому, что в основе ее заложены различные принципы. С одной стороны, она строится в соответствии с критерием авторства: анонимные афоризмы (гномы или сентенции) – авторские афоризмы (апофегмы или хрии), а с другой стороны, в этой же классификации прослеживается тематический принцип, на основании которого выделяются, например, хрии как ситуативно-анекдотические афоризмы и максимы как афоризмы моралистические. Неизбежным результатом сложившейся терминологической непроясненности становится достаточно произвольное употребление тех или иных жанровых поименований в современной научной литературе. Чрезвычайно показательным оказывается и суждение, высказанное одним из наиболее

авторитетных современных исследователей паремиологической литературы Г. Л. Пермяковым: «Точного терминологического значения у слова „афоризм“ нет»[5]. Хотя сказано это было уже более тридцати лет тому назад, очевидно, что с тех пор терминологический статус этого слова существенно не прояснился. Не считая разрешение данной ситуации задачей предлагаемой работы, мы будем придерживаться в ней наиболее употребительных и наименее специфичных терминов «афоризм», «максима», «сентенция», имея в виду, что все они между собой находятся в отношении синонимии[6].

Отсутствие разработанной теории жанра афоризма, естественно, осложняет задачу конкретного литературоведческого анализа, направленного на выявление особенностей функционирования данной жанровой формы в системе, например, романа. Поэтому прежде чем перейти непосредственно к тексту тургеневского «Рудина», необходимо по крайней мере обозначить те черты афоризма, которые имеют принципиальное значение в деле его жанрового определения. Понятно, что предлагаемая ниже характеристика не может претендовать на полноту в решении вопроса о жанровой специфике афоризма: в ней будут затронуты лишь те аспекты определения жанра, без выяснения которых дальнейший анализ представляется невозможным.

Жанр афоризма держится на представлении о гносеологическом и, следовательно, ценностном преимуществе общего, универсального, типического перед частным, единичным, индивидуальным. Последнее – в рамках данного представления – всегда познается через первое, как его проявление, манифестация, реализация. В афоризме, таким образом, утверждает себя дедуктивный способ постижения и интерпретации действительности.

Другая существенная сторона жанра связана с тем, что постулируемое афоризмом знание (о мире в целом, о человеке вообще, о каком бы то ни было свойстве человеческого характера и т. д.) претендует на то, чтобы быть абсолютным, непререкаемым, бесспорным, то есть оно претендует на статус истины, причем эта истина обладает своего рода интеллектуальной отрешенностью. Она предстает скорее как умозрительная, нежели как «зрительная» истина (что связано, конечно, с уже упомянутыми дедуктивными основаниями афористического жанра: его предметом становится общее, абстрактное, отвлеченное как источник объяснения единичного и конкретного). Своеобразная интеллигибельная основа жанра сказывается в его принципиальной без-óбразности: «…афоризм

работает не с образом, а с мыслью»[7]. Именно на эту черту как на жанрово-отличительную особенность указывают исследователи, сопоставляя максимы с пословицами: наряду с общими свойствами (наличие логической структуры, форма суждения, неизменяемость формы) выделяется критерий, по которому максима и пословица противопоставляются друг другу – обязательная для последней и противопоказанная первой метафоричность[8].

Афоризм не предполагает возможности полемических отношений с реципиентом. Единственным ответом на заключенное в нем содержание может стать безоговорочное согласие с этим содержанием или (если афоризм реализуется в форме императива) исполнение его – такая реакция заложена в самой жанровой структуре афоризма в качестве своего рода имплицитной реакции. Если заключенное в афоризме знание вызывает сомнение, несогласие или любую другую скептическую реакцию, приходится констатировать жанровую несостоятельность данного афоризма: он в таком случае не выполняет собственного жанрового задания. При этом важно учитывать, что убедительность афоризма – особого свойства и связана она с двоякой природой жанра. Афоризм оформляется в точке пересечения философии и риторики. Убедительность выраженной в афоризме мысли достигается не в результате развернутой аргументации, не в результате логически выстроенного доказательства. Убедительность мысли достигается за счет формы, в которой эта мысль выражена, за счет способа изречения мысли, то есть прежде всего за счет риторических средств. Риторичность афоризма проявляется в том, что залогом его истинности становится совершенство его формы. Именно риторичностью объясняется, например, такое свойство афоризма, как невозможность быть пересказанным «своими словами».

В работе «Античная риторика и судьбы античного рационализма» С. С. Аверинцев так описал принцип, лежащий в основе риторики: «Тютчев сказал, что мысль изреченная есть ложь; в основе риторики лежит максима, которую можно сформулировать, вывернув наизнанку тютчевскую максиму, – *мысль изреченная есть истина*. Но, конечно, при условии, что «изречена» она не как-нибудь, а по всем правилам риторики. Любое утверждение и любое отрицание […] авторитетно и легитимно по действию нормы искусства»[9]. Авторитетность и легитимность любого утверждения и любого же отрицания, гарантируемые совершенной с точки зрения риторических законов формой, подтверждаются, например, фактом сосуществования в едином культурном пространстве афоризмов,

выражающих противоположные философские взгляды и вместе с тем одинаково почитаемых и признанных классикой жанра. Так, афористическое творчество Ларошфуко не отменяет творчества Вовенарга, хотя лежащие в основе афористики этих двух авторов концепции человека, человеческой природы не просто различны, но зачастую и прямо противоположны. В афористике философская несовместимость не может стать основанием для отказа одному из оппонентов в истинности его суждений, поскольку в значительной степени за истинность в данном случае оказывается ответственной риторика. Именно риторика преодолевает противоречия философии – противоречия, по словам Аверинцева, «между устремлением к единой истине, стоящей превыше «мнений» и не могущей противоречить себе, и множественностью противоречащих друг другу доктрин об истине. […] Там, где философу отказано в окончательной уверенности, ритору эта уверенность не то что разрешена, а вменена в долг, […] в высокий долг, удостоверяющий его превосходство над копушей философом»[10]. Риторичностью афоризма объясняется и его известная способность к своеобразному оборотничеству. Как не без иронии заметил американский философ Дж. Сантаяна, «почти каждому мудрому изречению соответствует противоположное по смыслу и при этом не менее мудрое»[11]. Как раз этим свойством афоризма и воспользовался С. С. Аверинцев при характеристике сущности риторики, «вывернув наизнанку» тютчевскую максиму «мысль изреченная есть ложь» и превратив ее в прямо противоположную по смыслу «мысль изреченная есть истина». Между тем, несмотря на противоположность смысла, обе эти максимы оказываются истинными, ни одна из них не отменяет другую, обе они – каждая в своей риторической системе – предстают как непререкаемые, неоспоримые положения. Более того, с точки зрения риторической они воспринимаются как типологически идентичные: обе они основываются на едва ли не самом продуктивном для оформления афоризма принципе – на парадоксе. Причем если для тютчевской максимы фоном, на котором она проявляет собственную парадоксальность, оказывается общепринятое мнение о том, что мысль обретает жизнь в слове, то для максимы, предложенной Аверинцевым, таким фоном становится уже тютчевская сентенция как давно известная, ставшая общим местом истина, которая, так сказать, у всех на слуху.

* * *

В романе «Рудин» афористические суждения возникают и в речи некоторых персонажей, и в речи повествователя. Однако лишь во втором случае они оказываются действительно «состоявшимися»: только исходящие от повествователя афоризмы реализуются как таковые в полной мере, то есть выполняют собственную функцию, характеризуя художественно-мировоззренческие основания романа в целом. Афористические суждения, возникающие в речи того или иного персонажа, всегда оказываются дискредитированы. Способы подобной дискредитации могут быть различны, но в любом случае результат один: универсальный смысл, выраженный в афористической форме, оборачивается если не пошлостью, то избитым общим местом и соответственно статус афоризма, всегда претендующего на провозглашение абсолютной, безусловной истины, резко меняется – афоризм превращается в трюизм. Такова судьба сентенций прежде всего главного героя романа.

Мышление Рудина по самому своему складу нуждается в афористических формах – это открыто заявлено в декларируемых самим героем принципах собственной интеллектуальной деятельности: «Стремление к отысканию общих начал в частных явлениях есть одно из коренных свойств человеческого ума […] все эти нападения на системы, на общие рассуждения потому особенно огорчительны, что вместе с системами люди отрицают вообще знание, науку и веру в нее […] А людям нужна эта вера: им нельзя жить одними впечатлениями, им грешно бояться мысли и не доверять ей»[12]. Дедуктивный подход к осмыслению действительности, признание главенства «общих начал» над «частными явлениями», «мысли» над «впечатлениями» – признаки, как уже было отмечено, определяющие жанровые основания афоризма, – характерны для рудинского типа мышления. Можно сказать, что афоризм – наиболее отзывчивый на такой тип мышления жанр, наиболее ему созвучный. Вместе с тем, положение героя в романе таково, что все его сентенции, именно в силу этого положения, априори обречены на провал – вне зависимости от того, насколько сильны и бесспорны высказываемые в них истины и насколько безупречна форма самого высказывания. Заметим в связи с этим, что ни в недостатке ума, ни в недостатке красноречия Рудина обвинить невозможно, поэтому понятно, что причина несостоятельности его афоризмов, в чем бы она ни была, во всяком случае не в них самих.

Совершенно очевидно, что сентенции героя в принципе не могут состояться в силу того авторского задания, в «режиме» которого воспринимается слово героя. Слово Рудина,

характеристике которого в романе уделено немалое внимание, становится важнейшим источником оценки героя, но тем не менее оно никогда не может стать достаточным ее (оценки) источником. Слову Рудина отказано в суверенности, оно не приобретает самостоятельной ценности в отрыве, так сказать, от «дела» Рудина. Отметим, что никто из остальных персонажей романа не поставлен автором в такие жесткие условия: ничьи слова не соотносятся столь последовательно и впрямую с поступками. Своеобразным исключением здесь, правда, можно признать Пигасова и отчасти Дарью Михайловну Ласунскую, которые в этом отношении могут быть рассмотрены даже как сниженные, пародические двойники Рудина. Однако, поскольку слово и того и другого из названных персонажей во всяком случае не афористично, для нашей темы эти сближения не имеют принципиального значения. Гораздо существеннее соотнести «слово» Рудина со «словом» повествователя, поскольку именно в этой оппозиции и обнаруживает себя специфика положения героя, в силу которой его слово и оказывается в известном смысле несостоятельным.

Показательно, что герой чрезвычайно охотно прибегает к афористическим суждениям лишь в центральном сюжетном эпизоде романа (пребывание Рудина в усадьбе Ласунской). Именно в этой части романа всякое слово героя оказывается дискредитировано его неподкрепленностью, неподтвержденностью делом, поступком, поведением. Впоследствии Рудин сам охарактеризует этот роковой для него разрыв между словом и делом: «Слова, всё слова! дел не было!» – скажет он о себе Лежневу во время их последней встречи (II, 134). В финале же романа, когда Рудин предстает перед читателем в новом освещении, «целеустремленным и деятельным»[13], когда наконец слово героя становится соотносимым с его «делом», он перестает говорить афоризмами. Таким образом, возможности слова Рудина оказываются чрезвычайно ограниченными авторским императивом, согласно которому это «слово» может стать ценным только в том случае, если оно воплотится в «дело», реализуется в поступке, в противном случае оно девальвируется. В этом смысле слову повествователя предоставлено гораздо больше прав: ведь в конце концов единственным «делом» повествователя является собственно повествование, то есть его слово обращено само на себя, в то время как слову Рудина в такой самодостаточности отказано. С этой точки зрения афоризм – жанр, противопоказанный Рудину. Герой, слово которого не самодостаточно, в принципе не может произнести ни одного подлинного афоризма, точнее – ни одно произнесенное

им слово в принципе не может состояться в качестве афоризма, потому что именно свойство самодостаточности является чрезвычайно существенным для этого жанра. И поэтому же афоризмы повествователя оказываются состоятельными: отношение к ним ничем не опосредовано, им нечем быть скомпрометированными.

Рассмотрим некоторые примеры. Осуждая позицию Пигасова, а затем и Лежнева в беседе с Дарьей Михайловной Ласунской (глава IV), Рудин говорит: «Порицать, бранить имеет право только тот, кто любит» (II, 43). Отнестись к этой максиме с доверием мешает именно то, что сам порицающий и бранящий Пигасова и Лежнева Рудин, по слову того же Лежнева, «холоден, как лед» (II, 63). И несмотря на то, что эта оценка принадлежит не повествователю, а одному из персонажей, то есть, казалось бы, не обладает необходимой презумпцией истинности, справедливость ее поддержана автором в дальнейшем сюжетном движении. Во всяком случае сама способность Рудина любить ставится автором под сомнение, и этого сомнения достаточно, чтобы скомпрометировать истинность рудинской сентенции: не любя, он сам не отказывает себе в праве «порицать и бранить».

Другой пример. Рудин говорит: «Какая благородная душа не испытала жажды самоуничижения» (II, 36). В связи с этой сентенцией автор вновь предоставляет читателю возможность проверить героя на его верность собственному слову и тем самым подтвердить или опровергнуть истинность самого слова. «Жажда самоуничижения» овладевает Рудиным в сцене его объяснения с Волынцевым, к которому он приезжает, по его собственному выражению, «как благородный человек к благородному человеку». «Поверьте, – говорит он Волынцеву, – я знаю себе цену: я знаю, как мало достоин я того, чтобы заменить вас в ее [Натальи. – *Е. Л.*] сердце» (II, 85). Сам по себе визит Рудина к Волынцеву в сложившейся ситуации (ситуации любовного треугольника) весьма сомнителен с точки зрения кодекса благородства, и уже в этом отношении провозглашенное Рудиным соседство благородства и самоуничижения оказывается под вопросом, хотя еще и не отменяется категорически: ведь суть рудинской максимы не в том, что потребность самоуничижения есть непременный признак благородной души. Вопрос в другом: может ли жаждущая самоуничижения душа быть в то же время душой благородной, не исключает ли самоуничижение благородства, может ли самоуничижение быть мотивировано и тем самым оправдано благородством. Во всяком случае именно этот смысл возникает в той ситуации, в которой Рудин произносит свою сентенцию: он великодушно наделяет благородством Пигасова в ответ на

самоуничижение последнего. Напомним, что финал встречи Рудина с соперником оказывается совершенно неожиданным для героя: Волынцев не только не воздал должного благородству своего гостя, на что собственно так рассчитывал Рудин, но, по его собственному выражению, «чуть-чуть его за окно не выбросил» (II, 87), не пожелав вступать с ним ни в какие объяснения по поводу Натальи. Таким образом, попытка соединения благородства и самоуничижения оборачивается для Рудина полным провалом, причина которого раскрывается автором в следующей сцене. Вернувшись от Волынцева, Рудин «шепчет сквозь зубы»: «Черт меня дернул съездить к этому помещику! […] Только на дерзости напрашиваться» (II, 88). Эти слова героя недвусмысленно обнаруживают истинные мотивы его поведения – мотивы, в данном случае не позволяющие увидеть в нем человека благородного. Очевидно, что Рудиным в его самоуничижении руководит болезненное самолюбие и высокомерие, рожденные комплексом «сословной неполноценности». Его поведение здесь точнее всего определяется известной поговоркой «унижение паче гордости». Это поведение, в основе которого лежит несовместимое с благородством лицемерие. Таким образом, слово Рудина, в данном случае сопрягающее благородство и самоуничижение, оказывается вновь развенчано его собственным опытом.

Примеры такого рода развенчания рудинских афоризмов можно было бы множить, но, думается, что и приведенного материала достаточно, чтобы убедиться в том, что слова героя действительно не выдерживают проверки его поведением – проверки, которой нельзя пренебречь, поскольку она предусмотрена авторской волей. Следует отметить, что неизбежность провала любого афористического суждения героя имеет еще одно существенное основание. Оно связано со спецификой проблемы авторства применительно к афористическому слову вообще. Строго говоря, та смысловая универсальность, на которую всегда претендует афоризм, предполагает максимальную отстраненность слова от его автора. Коль скоро в афоризме выражается некоторая общезначимая, для всех единая истина, а не отдельное, индивидуальное «мнение», сам афоризм не может не стремиться к собственной самостоятельности, независимости, свободе от контекста авторского имени. Наличие автора всегда рискованно для афоризма – оно всегда создает предпосылку для «понижения в чине» выраженной в нем (в афоризме) истины и низведения ее до ранга мнения. Можно сказать, что идеальной карьерой для афоризма должна быть признана та, в итоге которой афоризм

утрачивает автора и становится анонимным. Ссылка на автора при обращении к той или иной максиме, сентенции (используемой, например, в качестве бесспорного довода, убедительного аргумента и т. п.) есть всегда ссылка на авторский авторитет, но не на авторскую индивидуальность. В противном случае необходимо признать, что по отношению к афоризму занимается не герменевтическая позиция, но позиция историческая или психологическая (связанная с изучением психологии творчества), что в свою очередь противопоказано афоризму, потому что в этом случае он неизбежно приобретает окказиональное значение, несовместимое с его совершенно законным с точки зрения жанровой нормы стремлением к смысловой универсальности. В этом отношении в тургеневском романе именно и только позиция повествователя, его своеобразная «безликость», высокая степень абстрактности, его неиндивидуализированность оказываются чрезвычайно продуктивными предпосылками для оформления в его речи подлинных, то есть отвечающих жанровой норме, афоризмов – их не с кем соотносить, они не могут ничего проиллюстрировать в личности их создателя за отсутствием последней, они не могут соответствовать никому и ничему, кроме самих себя. С этой точки зрения позиция персонажа оказывается прямо противоположной позиции повествователя, и она всегда уязвима. Сколь бы ни были суждения Рудина умны, глубоки, проницательны, они всегда остаются только *его* суждениями, *его* частным мнением – в значительной степени за счет прямой соотнесенности слова с поступком. Поступки Рудина постоянно возвращают его имя его слову. Именно потому, что это всегда *его* слово, а не просто слово, не отпущенное на свободу слово, оно не может стать подлинно афористичным, то есть несущим общезначимую истину.

Своего рода «право на афоризм» как исключительное право повествователя утверждается в романе за счет еще одного персонажа – за счет Лежнева. Само по себе это весьма показательно, потому что с точки зрения типологии героев Лежнев противопоставлен Рудину в системе романа. Его сознание, в отличие от рудинского, охотнее откликается на конкретную жизненную эмпирику, нежели на отвлеченные, абстрактные категории, столь привлекательные для мысли Рудина. Рассказывая Александре Павловне Липиной историю Рудина, Лежнев упоминает о его матери: «Она любила своего Митю без памяти. Господа печоринской школы скажут вам, что мы всегда любим тех, которые сами мало способны любить; а *мне* так кажется, что все матери любят своих детей, особенно отсутствующих» (II, 56). Отвлеченная истина здесь оказывается

скомпрометирована самим героем, прежде всего иронической апелляцией к ее источнику – «господам печоринской школы». Лежнев явно скептически относится к самому этому источнику, безликому и кастовому одновременно, резко противопоставляя ему индивидуальное, не поддержанное никакими авторитетами и потому лично ответственное собственное мнение (не случайно в тексте местоимение «мне» выделено курсивом). По сути дела, Лежнев протестует здесь и против самой природы афористической истины – ее риторической природы, предпочитая эффектному парадоксу простую житейскую правду, здравый смысл, выраженный в подчеркнуто незамысловатой, так сказать антириторической форме. При этом весь приведенный фрагмент речи героя строится таким образом, что цитируемый афоризм и противопоставленная ему, казалось бы, элементарная, тривиальная мысль Лежнева в пределах данного фрагмента как бы обмениваются своими функциями. Афоризм становится тем фоном, на котором собственные слова героя оказываются максимально остраненными и воспринимаются как своего рода эпатаж. Истина Лежнева, простая и не новая, наделяется качествами новизны и неожиданности, традиционно закрепленными за афоризмом, который в свою очередь в «исполнении» Лежнева приобрел несвойственные ему черты избитости и банальности. Таким образом, в данном случае афоризм оказался «побежден» силами самого персонажа, тогда как в случае с Рудиным он дискредитируется авторскими усилиями. Показателен, однако, сам факт подобной дискредитации. Он позволяет говорить об определенной тенденции, закономерности, согласно которой в тургеневском мире персонажу, в силу самого его статуса персонажа, афоризм не дается, вне зависимости от того, насколько охотно его сознание откликается на философию этого жанра. Афоризм – это прерогатива повествователя, который в тургеневском романе персонажем не является[14]. Здесь сказывается существенное, принципиальное различие между положением, с одной стороны, повествователя и, с другой, – любого персонажа в системе тургеневского романа. Ни один атрибут персонажа: ни его речевое поведение, ни его роль в сюжетном движении, ни его идеология – ничто не может стать конституирующим романный мир в целом моментом. Напротив, в повествовательской инстанции сосредоточивается сам принцип авторского изображения, голос повествователя становится средством прямого выражения авторского замысла. Именно поэтому афоризм, в значительной степени определяя саму концепцию романного мира, оказывается состоятельным только «в

исполнении» повествователя. В абсолютном же преимуществе повествователя перед персонажем (в данном случае – преимуществе владения афористическим словом) сказывается монологизм тургеневского романа, понятый в духе Бахтина, то есть как «отрицание равноправности сознаний в отношении к истине»[15].

Отмеченная закономерность прослеживается и в повестях Тургенева. Так, повесть «Фауст» дает очень яр кий пример отказа от афористической формы, мотивированного личной формой повествования. В первом письме, которое герой повести, Павел Александрович, пишет своему приятелю, он признается: «…а я, знаешь ли, почему стал замечать, что стареюсь? Вот почему. Я теперь стараюсь преувеличивать перед самим собою свои веселые ощущения и укрощать грустные, а в дни молодости я поступал совершенно наоборот. Бывало, носишься с своей грустью, как с кладом, и совестишься веселого порыва» (V, 94). Казалось бы, все условия для оформления афоризма налицо: мысль Павла Александровича охватывает всю человеческую жизнь, то есть возникает самый благоприятный материал для масштабного обобщения; в основе этой мысли лежат и противопоставление, и параллелизм, и парадокс. Мысль буквально «просится» стать афоризмом, стоит только перевести синтаксическую конструкцию в безличную форму и тем самым придать высказыванию обобщающий характер (*молодости свойственно преувеличивать печаль, а старости – радость* или *людям свойственно*… и т. п.). Однако Тургенев заставляет своего героя говорить только от собственного лица, от его неповторимого, индивидуального «я», для которого личный опыт, даже если он повторяет общечеловеческий, тем не менее остается уникальным. В данном случае афоризм не оформляется «в пространстве» исповедального слова героя: ведь по сути дела, с точки зрения проблемы авторского присутствия в слове, исповедь и афоризм – жанры несовместимые. Таким образом, у Тургенева всегда находятся причины для того, чтобы не дать возможности афористическому слову сказаться в речи персонажа.

Рассмотрим теперь, каковы функции афоризма, оформляющегося в речи повествователя – единственной «говорящей» инстанции романа, лишенной своего «лица», чье слово, именно в силу безликости его носителя, обладает безоговорочной компетентностью. Всякий раз, когда в описание того или иного характера, в рассуждения по поводу мотивов поведения или причин эмоционального состояния кого-то из персонажей вторгается афоризм, обрывая и нередко завершая собою такого рода описания и рассуждения, происходит

своеобразный перевод с языка частных конкретных наблюдений на язык обобщения. Вопрос в том, для чего нужен такой перевод.

Многочисленные описания в романе создают иллюзию уникальности, неповторимости, единичности и, следовательно, новизны описываемого мира. Эмпирическая пестрота оказывается лицом такого мира, и это прежде всего означает его (мира) случайностность: модус такого мира – случайность. Своеобразное же «приведение» всего этого эмпирического материала к лаконичной сжатой формуле, к общему принципу меняет само представление о структуре предъявленного читателю мира. В результате подобного приведения утверждается такая концепция мира (заметим, сугубо рационалистическая концепция), в соответствии с которой в реально существующей, предметно определенной конкретной жизненной эмпирике, при всем ее кажущемся разнообразии, может быть обнаружен некий готовый, узнаваемый, в основе своей интеллигибельный прообраз, к которому она всегда может быть сведена. Это некое умопостигаемое первоначало жизни, на которое сама жизнь в ее, так сказать, эмпирической ипостаси всегда, несмотря на собственную видимую бесконечность, может быть замкнута, которому она всегда может быть возвращена. Афоризм же оказывается наиболее адекватной художественной формой, в которой общий универсальный закон, принцип может быть выражен. Готовому первообразу мира предоставляется готовое слово афоризма: ведь афоризм – жанр риторический, а риторическая культура, в свою очередь, характеризуется эстетикой «готового слова»[16]. Афоризм, таким образом, завершает собою описание действительности, а выраженный в нем закон, соответственно, – саму действительность. Завершение это, однако, особого свойства: кладя пределы растекающейся действительности, «собирая» ее, оно в то же время делает ее обозримой, то есть придает ей известную целостность, а следовательно и протяженность, поскольку протяженным может быть только обозримое, беспредельность же, не поддаваясь обозрению, не может иметь и протяженности. Благодаря афоризму, таким образом, происходит одновременное ограничение и – внутри этого ограничения – наращение действительности.

Впервые в тексте «Рудина» повествователь обращается к помощи афоризма, характеризуя Дарью Михайловну Ласунскую. Вторая глава романа начинается с подробного описания характера, образа жизни, привычек Дарьи Михайловны. Сам набор перечисляемых качеств героини, особенностей ее характера оставляет впечатление произвольного и случайного. Впечатление

это усугубляется тем, что большая часть характеристик Дарьи Михайловны дается со ссылками на чьи-либо мнения о ней: мнение высшего света; мнение Пандалевского, тут же и дискредитированное повествователем; мнение «провинциальных барынь», чья точка зрения также очевидно не авторитетна, поскольку в свою очередь подготовлена тем, что Дарья Михайловна сама этих барынь «терпеть не могла». Одним словом, все описание построено таким образом, что в итоге характеристика персонажа, прежде всего в силу ее опосредованности различными случайными мнениями, приобретает черты эклектичности, необязательности и даже хаотичности. Такая характеристика оказывается, так сказать, экстенсивно неисчерпаемой и в принципе не может быть завершена. Точнее, она может быть произвольно завершена в любой момент, так же, впрочем, как и бесконечно продлена – в самой композиции этой характеристики не находится никаких видимых оснований ни для ее завершения, ни для ее продолжения. Повествователь, однако, находит возможность и способ окончить характеристику Дарьи Михайловны, так сказать, «законно», то есть так, чтобы это окончание не выглядело случайным или произвольным. И что особенно важно, он делает это окончание неожиданным. Он говорит: «Кстати, читатель, заметили ли вы, что человек, необыкновенно рассеянный в кружке подчиненных, никогда не бывает рассеян с лицами высшими? Отчего бы это? Впрочем, подобные вопросы ни к чему не ведут» (II, 17–18). Эффект неожиданности подобной концовки возникает прежде всего за счет открывающего данное суждение «кстати», поскольку, строго говоря, никакого видимого отношения ко всему предыдущему описанию финальная сентенция повествователя не имеет. Фрагмент, непосредственно предваряющий данную сентенцию, строится на противопоставлении обхождения Дарьи Михайловны с ее деревенскими соседями (здесь она позволяла себе «легкий оттенок презрения») ее же поведению с «городскими знакомыми» (с ними она «обходилась очень развязно, даже насмешливо, но оттенка презрения не было»). Ни о какой рассеянности до сих пор не было сказано ни слова. Даже если можно, с известной натяжкой, поскольку это никак не поддержано словом повествователя, усмотреть связь между презрением и рассеянностью (например, рассеянность как форма проявления презрения), то провести аналогичную «подстановку», заместив оппозицию «деревенские – городские знакомые Дарьи Михайловны» оппозицией «кружок подчиненных – лица высшие», не представляется возможным. Нет никаких оснований полагать,

что городские знакомые Ласунской были по отношению к ней «лицами высшими», поскольку все в той же ее характеристике сказано, что «в Москве ее все знали и ездили к ней. Она принадлежала к высшему свету…» (II, 17). Таким образом, финальный в характеристике персонажа «жест» повествователя предстает как будто неподготовленным предшествующим материалом, и с этой точки зрения, вопреки слову повествователя, оказывается «некстати». К вопросу о значении эффекта неожиданности в связи с афоризмом мы еще вернемся, пока же рассмотрим функцию самого афористического финала характеристики персонажа.

Именно благодаря такому финалу вся характеристика получает необходимую завершенность и целостность. Отсылка к общечеловеческому закону поведения есть прежде всего отсылка к канону, к готовому образцу поведения и, следовательно, есть средство типизации, то есть средство обнаружения общего в частном. Причем показательно, что этот закон не нуждается в подтверждении конкретными примерами из жизни конкретного персонажа. Так, читателю ни разу на протяжении всего романа не предоставляется возможности убедиться в том, что Дарья Михайловна с лицами высшими никогда не бывала рассеянна: в сюжете подобная ситуация не предусмотрена. Более того, текст романа не дает также никаких оснований предполагать, что во всей жизни Дарьи Михайловны, оставленной за рамками сюжета, бывали случаи, когда подобное ее поведение было реализовано. И тем не менее понятно, что если бы такой случай выдался, она вела бы себя именно таким образом. Совершенно очевидно, что автору важна здесь не столько реальность, действительно имевшая место, сколько возможность, которая могла бы иметь место при определенных обстоятельствах. В данном случае «возможность» предстает как целостный единый характер, а «реальность» – как отдельные проявления характера. Существеннейшее различие между возможностью и реальностью как раз и заключается в том, что последняя по самой своей природе дискретна (неслучайно мы говорим об *отдельных* проявлениях характера), в то время как первая целостна, и в силу собственной целостности она заполняет внутренними связями промежутки, образующиеся между внешними проявлениями. Отдельные качества характера, отдельные его проявления, таким образом, редуцируются к завершающей форме, к характеру. С этой точки зрения именно *возможность* позволяет разглядеть в изменчивой, текучей действительности ее субстанциальные черты.

Здесь обнаруживается определенный парадокс: когда речь

идет об отдельных чертах, отдельных поступках, отдельных моментах поведения, возникает иллюзия их неисчерпаемости, возможности их бесконечного перечисления; когда же все это видимое многообразие заключается в определенные границы и тем самым приводится к целому единому характеру, возможность бесконечного наращивания, казалось бы, утрачивается, и единое, естественно, предстает как конечное. Поэтому-то речь и идет о своеобразной редукции бесконечного к конечному. Но вместе с тем очевидно, что в своей целокупности характер оказывается больше, чем его конкретные проявления, ибо он содержит в себе некий потенциал, который может никогда не проявиться, но который непременно входит в него. Именно в этом смысле и можно говорить об одновременном ограничении и наращении действительности, достигаемом в данном случае посредством афоризма. Апелляция к «возможному» как более «реальному» по сравнению с действительным оказывается существеннейшим моментом в создании образа. Подобная апелляция восходит к Аристотелю, к IX главе его «Поэтики», в которой речь идет о противоположности действительного как случайного возможному как необходимому[17]. Иллюзия случайности, необязательности, которая возникает из обширного описания характера Дарьи Михайловны Ласунской, побеждается финальной сентенцией, упорядочивающей весь набор разнообразных качеств и подчиняющей их единой доминанте. Дарья Михайловна предстает как человек с ярко выраженным иерархическим мышлением, и это сразу обнаруживает мнимость ее «свободной простоты», упомянутой в развернутой характеристике, ролевую природу ее поведения, ее неискренность и т. д. Информация, заключенная в десяти словах итоговой сентенции, как бы подчиняет себе всю предшествующую многословную характеристику, придавая самому характеру отчетливые, определенные контуры и таким образом не давая ему возможности рассыпаться на отдельные проявления.

В свою очередь эти отдельные проявления, находясь под контролем характера, не просто утрачивают собственную видимую случайностность. Под знаком характера они существенно расширяют область собственной референции. В условиях соотнесенности частного с общим, или, что в контексте наших рассуждений то же самое, случайного с закономерным и потому необходимым, реального с возможным, предметом референции становится не только частное, случайное, реальное, но и момент их мотивации соответственно общим, закономерным, необходимым, возможным. Отдельные проявления характера, таким образом, будучи приведенными к

характеру, репрезентируют уже не только самих себя, они неизбежно актуализируют ту каузальную связь, которая устанавливается между ними и характером в целом.

Ярким примером такого рода расширения области референции может служить сцена разговора Ласунской с Рудиным, описанная в IV главе романа. Дарья Михайловна приглашает своего гостя «откушать с ней чай». Она чрезвычайно любезна и предупредительна с ним, она, по слову повествователя, «ухаживает» за ним, «чуть ли не льстит» ему, она упоминает в разговоре барона Муффеля с благодарностью за то, что тот познакомил ее с Рудиным. В результате возникает вполне благодушная картина, свидетельствующая прежде всего о заинтересованности хозяйки дома в ее госте. Повествователь, однако, вскользь, как бы между прочим «роняет» такую подробность: «Дарья Михайловна, – говорит он, – слушала рассеянно» (II, 41). Эта подробность вполне могла бы затеряться в общем, весьма пространном описании. Более того, рассеянность Ласунской можно было бы объяснить самыми разными причинами, начиная с ее природной предрасположенности к рассеянности и заканчивая тем, что описанная сцена происходит утром, деловая часть дня, требующая сосредоточенности и внимания, еще не настала, да и сам разговор носит характер необязательной свободной беседы и вполне допускает некоторую расслабленность ума. Одним словом, эта подробность могла бы иметь целый спектр дополнительных значений, ни одно из которых не было бы обязательным, так же, впрочем, как она могла бы ничего не значить, кроме того, что Дарья Михайловна «слушала рассеянно». Понятно, однако, что в свете ранее уже приведенной и композиционно спроецированной на образ Ласунской максимы о рассеянном человеке вообще вся сцена диалога приобретает совершенно особый и определенный, строго однозначный смысл: при всем своем кажущемся демократизме («сама налила чашку чаю» своему гостю) Дарья Михайловна видит в Рудине лицо по отношению к себе низшее, или, по слову повествователя, «подчиненное». Какие бы внешние формы ни принимало ее поведение, сколь бы разнообразными они ни были, суть ее отношения к собеседнику сводится к одному – к сознанию собственного превосходства перед ним (в данном случае превосходства сословного).

Впрочем, ответственность за своеобразный лукавый подтекст всей сцены разговора должна быть поделена абсолютно поровну между обоими ее участниками. В известном смысле Ласунская и Рудин находятся по отношению друг к другу в равном положении и с этой точки зрения Рудин отнюдь не ущемлен: он относится к

Дарье Михайловне точно так же, как она к нему – свысока, поэтому герои оказываются, так сказать, квиты. Интересно, что мотив высокомерия Рудина вводится так же, как в случае с Ласунской – благодаря афоризму. Очевидно, что с точки зрения внешних поведенческих проявлений участники описываемого разговора отчетливо противопоставлены друг другу: если она «говорила небрежно, слушала рассеянно», то он, напротив, «умел и любил говорить, но… умел также слушать» (II, 42). В отличие от «рассеянной» Дарьи Михайловны, Рудин «охотно и одобрительно следил за нитью чужого рассказа» (II, 42). Тем показательнее, что столь различные внешне способы поведения имеют, в сущности, единое основание. О Рудине далее сказано: «В нем было много добродушия – того особого добродушия, которым исполнены люди, привыкшие чувствовать себя выше других» (II, 42). Понятно, что сознание собственного превосходства у Рудина имеет иную природу, нежели у Ласунской: в отличие от нее он делает ставку не на сословные преимущества, а на интеллектуальные возможности. Но тем не менее и в том и в другом случае речь идет об одном и том же свойстве – о высокомерии, пусть и по-разному мотивированном. Таким образом, в результате герои оказываются «на равных» и как реальные собеседники, и с точки зрения идентичности того художественного приема, благодаря которому достигается цельность и завершенность каждого из двух характеров: его отдельные проявления подчиняются единой доминанте, открыто заявленной повествователем в афористической форме. И соответственно благодаря провозглашению посредством афоризма такого рода доминанты становятся очевидными подлинные мотивы поведения героев. Более того, это поведение предстает уже не как случайное, сиюминутное, необязательное; оно оказывается закономерным и глубоко обоснованным, подготовленным характерологической константой – стабильной, неизменной, устойчивой основой характера, подчиняющей себе любое его проявление.

В сущности, функцию, аналогичную описанной, выполняет каждый из многочисленных афоризмов повествователя в «Рудине». В данном случае не столь даже важно, касается ли закон, выраженный в той или иной сентенции, человеческой природы, человеческого характера, отношений между людьми или, наконец, человеческой жизни в целом. Важно, что всякий раз, прибегая к помощи сентенции, повествователь провозглашает наличие той первоосновы, к которой можно свести любое конкретное жизненное проявление. Поэтому так часто в тургеневском художественном мире, в том числе в мире романа

«Рудин», то, что могло бы показаться странным или неожиданным, в чем можно было бы усмотреть уникальный, неповторимый, специфический опыт, благодаря афоризму оборачивается закономерным, единственно возможным, заранее предрешенным порядком. Так, в романе достаточно подробно описано отношение Дарьи Михайловны к своей дочери Наталье (гл. V). Это описание впрямую сталкивается в тексте с непосредственно предшествующей ему повествовательской характеристикой самой Натальи. В результате возникает определенное недоумение по поводу существенного несовпадения между тем, что знает о Наталье повествователь (то есть, по сути, тем, какова Наталья на самом деле), и тем, как ее видит ее собственная мать. Причины такого несовпадения можно было бы искать, например, в характере Натальи – ее скрытности, замкнутости, недоверии (в свою очередь по-разному мотивированном) по отношению к матери. Или, напротив, в характере Дарьи Михайловны – ее невнимательности, самоуверенности, равнодушии, эгоизме. Наконец, причины могут крыться в обоих характерах одновременно: в их несходстве, несовместимости, глубоких, принципиальных различиях, не допускающих никаких диалогических, то есть «понимающих» отношений и т. д. Но во всех трех случаях речь может идти о данном, конкретном характере (или характерах), об индивидуальном своеобразии конкретных людей и их отношений. В самом тексте заданы перспективы для такого рода конкретных объяснений. Однако ни одну из этих перспектив повествователь не реализует, не разворачивает до конца, предпочитая «снять» все возможные конкретные объяснения за счет провозглашения всепоглощающего, вбирающего в себя любые частные решения закона. Этот закон завершает собою все предшествующее описание как безапелляционное, единственно возможное, максимально обобщенное решение: в конце концов дело не в том, каковы особенности данных характеров, а дело только в том, что «редкая мать понимает дочь свою» (2, 50). Совершенно очевидно, что и в данном случае вновь утверждается приоритет общего, закономерного, универсального над частным, единичным и уникальным.

Тургенев создает мир, для которого наиболее адекватным оказывается язык афоризмов: последняя правда этого мира охотнее всего высказывает себя именно на этом языке. Существеннейшая черта такого мира заключается в том, что в нем, по сути дела, нет места неожиданности. Это мир не становящийся, не разворачивающийся за счет собственной творческой энергии в «неизвестное», но лишь реализующий

собственную предзаданность, так сказать собственную «известность». В этом смысле сама сюжетность тургеневского романа, на первый взгляд, казалось бы, столь очевидная, оказывается если не проблематичной, то во всяком случае весьма специфичной. Ведь, как известно, обязательной предпосылкой для возникновения сюжета становится событие = неожиданность, нарушающее привычную картину мира, то есть норму[18]. В тургеневском же мире, концепция которого, как уже отмечалось, предполагает наличие узнаваемого прообраза для любого конкретного жизненного проявления, неожиданность всегда готова обнаружить собственную мнимость – она оборачивается закономерностью.

То, что для героев предстает в качестве неожиданности, для читателя в ряде случаев таковым не является: он, читатель, оказывается заранее предупрежден о будущих сюжетных поворотах. Такую «предупредительную» функцию вновь выполняет афоризм, с помощью которого повествователь напоминает читателю о том, что все происходящее подчинено жесткой, неумолимой логике, существующей как бы «над» конкретной жизненной реальностью и поэтому зачастую не доступной погруженным в эту реальность героям, но от этого не менее обязательной. Так, Наталья долго не может отдать себе отчета в том, что именно она испытывает по отношению к Рудину, она страшится признаться себе в том, что полюбила его, ей еще не внятны ее собственные чувства, а читатель в это время уже все о ней знает: повествователь давно предупредил его о том, чем закончится для героини ее знакомство с Рудиным. В начале VI главы (напомним, что любовное объяснение героев происходит лишь в конце VII главы романа) о Наталье сказано: «Пока – одна голова у ней кипела, но молодая голова недолго кипит одна» (II, 60). Своей очередной сентенцией повествователь подготовил читателя к неминуемой развязке, лишив сюжетный поворот неожиданности – одного из его обязательных атрибутов. Именно в этом смысле можно говорить о том, что сам сюжет в тургеневском романе предстает в существенно редуцированном виде: рассказанная история в данном случае оказывается «сюжетной» лишь для героев, но не для читателя, который поставлен повествователем в такое положение, когда он «заранее все знает».

Аналогичная ситуация возникает и в конце романа. Когда, обманутая в своих ожиданиях и надеждах, Наталья глубоко страдает и, казалось бы, невозможно предугадать, к чему приведут ее эти страдания, чем они разрешатся, как скажется этот опыт в ее дальнейшей жизни (о ней сказано: «Ей так горько, и

противно, и пошло казалось жить…. что она бы, вероятно, согласилась умереть» – II, 111), повествователь спешит снять всякую неизвестность с ее будущего: «Какой бы удар ни поразил человека, он в тот же день, много на другой […] поест, и вот вам уже первое утешение… Наталья страдала мучительно, она страдала впервые… Но первые страдания, как первая любовь, не повторяются» (II, 111). Дальнейшее сюжетное движение подтвердит этот закон, но именно потому, что это будет подтверждение уже высказанного, то есть уже известного, счастливое завершение судьбы героини лишь с определенными оговорками может быть воспринято как собственно «сюжетное»: жизнь Натальи окажется «сюжетной» только для нее, для читателя же она заранее предопределена универсальным законом, под который подпадает любая, в том числе и ее, жизнь, и который повествователь провозглашает в афористической форме. Происходит своего рода пробрасывание сюжета: ему еще только предстоит развернуться и осуществить себя, а читателю уже предъявлена, говоря словами М. М. Бахтина, «заключающая сюжетное движение точка». Очевидно, что функция такого рода «пробрасывания» связана с утверждением особой структуры бытия – структуры, организованной в соответствии с дедуктивным принципом: все реально происходящее в мире есть лишь частная манифестация и подтверждение общих непреложных законов, лежащих в основании мира. Поэтому, каковы бы ни были пути героев, они всегда приведут к заранее известным итогам, объективно наличествующим в мире в качестве умопостигаемой необходимости до всякого конкретного эмпирического опыта. В сущности, модель так устроенного мира есть аналог построений эвклидовской геометрии, которые, как известно, держатся на самоочевидных, не требующих доказательств постулатах.[19] Неудивительно, что утверждение этой «дедуктивной» модели мира осуществляется за счет глубоко «дедуктивного» жанра – за счет афоризма. (Небезынтересно вспомнить в связи с этим о тех негативных коннотациях, которыми сопровождаются определения «эвклидов ум», «эвклидова геометрия», связанные с Иваном Карамазовым в романе Достоевского. Для христианина Достоевского подход к миру с позиций эвклидова закона оказывается не просто неистинным, он оказывается порочным: он подразумевает конечность мира, его исчерпанность земным, трехмерным измерением и, следовательно, возможность его сугубо рационального окончательного познания. Тем показательнее, что Достоевский никогда не прибегал в своих романах к афористическим суждениям, аналогичным тургеневским.

Понятно, что сам жанр афоризма должен был быть глубоко чужд сознанию, столь негативно воспринимавшему эвклидовскую модель). Открытые, неразрешимые вопросы, повергающие героев в смятение, недоумение и т. п., остаются таковыми только для самих героев. Повествователь не дает возможности читателю разделить с героями их недоумение, их переживание действительности как открытой, незавершенной, так сказать «вопросительной» действительности. Он постоянно «закрывает» действительность, завершает ее окончательными решениями любых проблем – даже тех, которые героям кажутся неразрешимыми, то есть открытыми. Так, о Рудине, в смущении ожидающем Наталью у Авдюхина пруда, сказано: «Рудин, умный, проницательный Рудин, не в состоянии был сказать наверное, любит ли он Наталью, страдает ли он, будет ли страдать, расставшись с нею. Зачем же, не прикидываясь даже Ловласом, – эту справедливость отдать ему следует, – сбил он с толку бедную девушку? Отчего ожидал ее с тайным трепетом? На это один ответ: никто так легко не увлекается, как бесстрастные люди» (II, 90). До тех пор, пока возникают один за другим вопросы, касающиеся состояния Рудина, герой, повествователь и читатель находятся как бы в едином пространстве. Понятно, что эти вопросы появляются в сознании героя, однако, транслируемые повествователем, они одновременно становятся и вопросами для читателя. Читатель оказывается «подключен» к сознанию героя и в этом смысле погружен в единую с ним интеллектуальную действительность. Причем показательно, что это именно *его*, рудинская действительность, она отмечена его именем. Однако повествователь не дает возможности читателю остаться с героем, в его, героя, пространстве до конца. Ситуация кардинально меняется в тот момент, когда возникает ответ на поставленные только что вопросы. Существенно, что этот ответ не затрагивает сознания героя, он внятен только читателю, поэтому последний оказывается изъят из той действительности, в которой он только что пребывал вместе с героем, которую он разделял с героем. Ответ выводит читателя на совершенно иную позицию – позицию, недоступную, принципиально недосягаемую для героя, и таким образом осуществляется их максимальное дистанцирование друг от друга. Чрезвычайно важно учитывать то, как именно вводится в текст ответ на рудинские вопросы («На это один ответ…»). Это не чье-то мнение, не чей-то взгляд, не чье-то решение (даже не решение повествователя). В сущности, это имперсональный ответ: он просто есть, присутствует в мире – сам по себе, без автора. Ответ – это закон, абсолютный, незыблемый, не допускающий возражений, как, впрочем, и не нуждающийся в согласии; это

закон, закрывающий все предшествующие вопросы и с этой точки зрения осуществляющий завершение действительности. В этом «пространстве ответа» и оказывается теперь читатель, оставляя героя в «пространстве вопросов». Отметим в связи с этим, что в тех случаях, когда афоризм подается как слово повествователя, он, в сущности, остается тоже имперсональным, поскольку, как уже отмечалось, повествователь в тургеневском романе не является персонажем и с этой точки зрения оказывается анонимом – прежде всего психологическим; его слово это не *его* слово, а просто слово, ничье слово, оно воспринимается вне какого бы то ни было личностного контекста. В «Рудине» таковы почти все афоризмы, возникающие в речи повествователя. Единственное исключение встречается в VIII главе романа. Речь идет о Рудине, вернувшемся от Волынцева и досадующем на себя за нанесенный только что визит. Повествователь объясняет эту досаду следующим образом: «Недаром сказал кто-то: нет ничего тягостнее сознания только что сделанной глупости» (II, 88). Очевидно, однако, что в данном случае ссылка на автора афоризма носит сугубо формальный характер: автор – неопределенный или забытый «кто-то», поэтому и сам афоризм воспринимается так же, как все остальные – как анонимный. Функция же приведенного афоризма не меняется. В нем заключена действительная, подлинная правда о герое, остающаяся за пределами его собственного сознания: Рудин обвиняет себя в чем угодно (в «опрометчивости», в «мальчишестве», в недальновидности), но только не в глупости. Повествователь же, обращаясь к готовой формуле, все называет своими именами.

Итак, в самой структуре предъявленного тургеневским романом мира обнаруживается уровень общих, универсальных законов, подчиняющих себе эмпирическую реальность (явленную в конкретных героях с их переживаниями, настроениями, поступками и т. п. и в сюжете – событиях, происходящих с героями). Универсальные законы артикулируются афористическим способом, заявляют о себе через афоризмы. И это, конечно, не случайно. Ведь сам механизм функционирования афористического слова оказывается идентичен механизму функционирования артикулируемых им законов. Признание того факта, что эмпирическая реальность разворачивается в соответствии с некими до всякой эмпирики существующими законами предполагает, что результатом постижения такой реальности и станут сами исходные законы. Реальность с ее конкретностью, частностью и т. п. лишь подтверждает наличие общих законов. Эти законы, предшествуя реальности, дают

возможность ориентироваться в ней, но в то же время они же и завершают ее познание, являются одновременно и средством, и результатом постижения действительности. Жизнь исходит из универсальных законов и к ним же приходит. Процесс познания жизни предстает как возвращение к ее, жизни, истоку.

В свою очередь, восприятие афоризма складывается из, казалось бы, несовместимых моментов. С одной стороны, афоризм должен нести в себе энергию неожиданности, остро ощутимой новизны, он должен быть эффектен (именно поэтому он так охотно пользуется для собственного оформления парадоксом). С другой стороны, будучи жанром риторическим, афоризм воспринимается как «готовое слово»; это не «здесь-и-сейчас» рождающееся слово, но слово, которое как бы уже заранее есть, существует в некоем запаснике, из которого его черпают. Отношение к афоризму предполагает момент узнавания – не в смысле получения новой, ранее неизвестной информации, а в смысле обнаружения в новом уже знакомого; узнавание в значении «вновь-обретения». Эффект неожиданности готового слова – вот парадокс, лежащий в основе афористического жанра. Отметим при этом, что узнавание оказывается тем напряженнее, чем оно неожиданнее. Неожиданность в сочетании с пред-знанием сообщает процессу восприятия афоризма своего рода «возвращающуюся» траекторию – аналогично описанной выше траектории познания мира, устроенного в соответствии с принципом дедуктивности. Афоризм всегда претендует лишь на одну реакцию реципиента, на один ответ: «А ведь это действительно так!» Это не просто истина, это своего рода возвращенная истина. Причем показательно, что единственным критерием истинности для читателя может служить только его собственный жизненный опыт, то есть все та же эмпирика, которая как будто хранит в себе память о собственном сверхэмпирическом прообразе и возвращает его сознанию.

Здесь мы подходим еще к одному чрезвычайно существенному свойству афористического жанра – к его катарсичности. В понимании категории *катарсис* мы опираемся на интерпретацию, предложенную Полем Рикёром в работе «Время и рассказ». Рикёр говорит о том, что знаменитое аристотелевское очищение есть прежде всего очищение от случайного, единичного, эпизодического в пользу интеллигибельного, универсального, необходимого или вероятного. По мысли Рикёра, катарсический эффект есть результат процесса подчинения несогласного согласному, или, что то же самое, действительного возможному, частного общему[20]. (Отметим, что похожее определение катарсиса дал Д.

Е. Максимов в работе, посвященной «Петербургу» А. Белого: «Мы можем назвать катарсисом глубокое, сопровождаемое чувством удовлетворения переживание акта или процесса […] превращения бессознательного в осознанное чувство приобщения к всеобщему»[21]). Рикёровская трактовка катарсиса представляется чрезвычайно продуктивной применительно к жанру афоризма, притягательность которого заключается в том, что он дает воспринимающему сознанию возможность непосредственного контакта с истиной, или, учитывая риторический характер истины афоризма, скажем осторожнее – создает иллюзию такого контакта. При этом удовольствие от афоризма оказывается связано именно с моментом узнавания. Радость познания есть прежде всего радость узнавания всеобщего в частном, случайном, единичном. «Удовольствие от узнавания, – пишет Рикёр, – предполагает проспективное понятие истины, согласно которому изобретать – значит вновь обретать»[22]. Благодаря афоризму мир становится узнаваем. Но узнать, или вновь обрести, можно лишь то, что поддается обозрению, то есть то, что имеет границы и, следовательно, протяженность. Функция афоризма, в том числе и в тургеневском романе, связана именно с таким преобразованием мира, в результате которого он становится обозримым. Афоризм завершает собою растекающуюся действительность, придавая ей тем самым протяженность и, следовательно, делая ее обозримой. При этом важно учитывать, что, артикулированный афоризмом мир предстает вне своей временно́й характеристики: он потому и перестает «растекаться», «ускользать» от окончательного определения, что сам, получая, так сказать, афористическую огласовку, оказывается оконченным, или завершенным. В сущности, это даже не мир – это интеллигибельный образ мира, вневременна́я мыслимость мира, который в человеческой жизни реализуется во времени. Откликаясь на афоризм, читатель получает возможность взглянуть на свою временную жизнь с точки зрения вечности и пережить свою причастность к единому, цельному первоначалу бытия, в котором так сказать «учтена» и его, частная, жизнь. Важнейшая жанровая функция афоризма – сделать жизнь узнаваемой. Введенный же в романную структуру, афоризм делает узнаваемой для читателя романную жизнь персонажей. То есть на том уровне обобщения, на который афоризм выводит конкретную историю персонажей, читатель узнает (распознает) в этой истории свою собственную жизнь, поскольку, как и жизнь персонажей, она предусмотрена едиными для всех вечными законами бытия. На этой границе текста и внетекстовой реальности читателя и проявляется катарсический эффект афоризма: он заложен в самом произведении, но находит

свое завершение в читателе. «Удовольствие от узнавания [=катарсис. – *Е. Л.*] одновременно создается в произведении и испытывается зрителем»[23] (= читателем). Отметим лишь, что «узнавание» афористически выраженной истины, в силу специфики жанра афоризма, его рационалистической природы, носит сугубо интеллектуальный характер, это своего рода «интеллектуальное» узнавание.

Итак, мир «Рудина» строится в соответствии с дедуктивной логикой, согласно которой временное подчинено вечному, случайное закономерному, частное универсальному. Жанровым коррелятом такой логики у Тургенева становится афоризм. Показательно, однако, что афористические суждения включаются в речь повествователя на протяжении лишь одной части романа – его центрального эпизода (пребывание Рудина в усадьбе Ласунской). Начиная с XII главы, изображающей жизнь героев спустя два года после отъезда Рудина, и до конца романа (включая оба его эпилога), с проникновением в структуру романа поэтической стихии, формы проявления и функции которой были описаны и подробно проанализированы В. М. Марковичем, происходит существенная перестройка самой этой структуры, сопровождающаяся в том числе и исчезновением афоризмов из речи повествователя. Очевидно, что исчезновение это не случайно. Как уже было отмечено выше, в мире, подчиненном дедуктивной логике, не может развернуться сюжет. При всей видимости сюжетного движения в центральной части романа, это движение оказывается мнимым. Оно непрестанно обуз дывается: мир не выпускает его за пределы своего готового прообраза, о наличии которого постоянно напоминается читателю. Одним из признаков того, что сюжет центрального эпизода на деле является псевдосюжетом, оказывается статичность героя: на протяжении этой части романа Рудин ничуть не меняется. В сущности, любовная история так и не стала его, рудинской, историей, по ней невозможно судить о герое. В свое время это очень тонко и проницательно подметил А. В. Дружинин: «Проследив за историей рудинской любви, читатель все-таки не видит перед собой в ясном образе самого Рудина. […] Рудины не поясняются через страсть»[24]. Что же касается Натальи, то перемены, которые с ней произошли в результате пережитой любовной драмы, поданы автором как закономерные, почти банальные – это те перемены, которые предполагаются самой нормой этого мира, и, следовательно, не могут стать основой подлинного сюжета (это, впрочем, не значит, что Наталья оказалась сколько-нибудь дискредитирована – напротив, автор счел необходимым поддержать свою героиню и нашел способ сделать это, но об этом

речь еще впереди).

Для того чтобы развернуть тот «высокий» сюжет, который в результате сделал главного героя героем трагическим, необходимо было изменить саму структуру романного мира, нужно было преобразовать этот мир таким образом, чтобы в нем подобный сюжет мог реализоваться. Как известно, именно такое изменение и предпринял Тургенев, дописав последние сцены романа. В свете интересующего нас вопроса можно сказать, что изменение это коснулось прежде всего дедуктивной концепции мира. В финальной части романа вновь возникает проблема соотнесения частного с общим, единичного с универсальным, временного с вечным. Однако здесь сам вектор этого соотнесения получает иную направленность. Наполнение «универсально-философским смыслом всего содержания характеров и сюжета»[25] осуществляется теперь сред ствами поэтической символизации образов, метафоризации отдельных тем и мотивов, лиризации речи повествователя. Понятно, что все эти средства направлены на то, чтобы возвести отдельное, частное в ранг универсального. И также понятно, что путь такого «возведения» оказывается противоположным осуществлявшемуся средствами афористики дедуктивному пути. Это есть уже индуктивный путь, то есть путь такой интерпретации фактов, которая позволяет вывести общий закон из частного опыта. С этой точки зрения «героизм» Рудина, то есть то, что и делает его в конце концов состоявшимся романным героем (единственным – в противоположность всем остальным персонажам), заключается в том, что он преодолевает границу «готового» мира и утверждает собственной судьбой самостоятельную ценность частной жизни, которая возвышается до универсального значения. Используя пушкинскую формулу, о Рудине можно сказать, что его жизнь как «самостоянье» (в противоположность жизни-воплощению готового образца) стала «залогом его величия». И с этой же точки зрения сюжет всего романа оказывается подчинен логике, в соответствии с которой универсальный, интеллигибельный прообраз мира «опрокидывается» в эмпирическую реальность, которая, преодолевая свою вторичность по отношению к этому прообразу, стремится подняться «до высшего, сверхэмпирического смысла»[26] и тем самым утвердить собственную безотносительную ценность. В соответствии с той же логикой происходит и существенное изменение в стилистической манере повествователя: на смену афористическому слову приходит слово лирическое.

Интересно, что своего рода «афористический рационализм» не просто уступает место лирическому «эмоционализму» в слове

повествователя, но вступает с ним в прямой контакт. Как раз на границе центральной и финальной частей романа (последняя фраза XI главы) и происходит их непосредственная встреча – единственная в романе, но поэтому и тем более знаковая. В слове повествователя таким образом обозначилась та существенная перестройка концепции мира, которая в известном смысле и явилась основным сюжетным «событием» романа. Историю взаимоотношений Натальи и Рудина повествователь завершает следующим образом: «Наталья страдала мучительно, она страдала впервые… Но первые страдания, как первая любовь не повторяются – и слава Богу!» (II, 111). В пределах одной фразы имперсональное, безличное и в силу этого абсолютно объективное бесстрастное слово афоризма сталкивается с глубоко личным, по самому своему определению субъективным, по выражению Л. Я. Гинзбург, «непрерывно оценивающим все, к чему оно прикасается»[27], лирическим словом. При этом важно учитывать, что лирически выраженная личная эмоция оборачивается здесь своего рода лирическим императивом: эта эмоция становится общеобязательной[28] – аналогично тому, как общеобязателен афористически выраженный закон. Над жизненной эмпирикой возвышается канон, который подчиняет себе судьбу конкретного человека, и этот канон артикулируется афористическим способом. Того же универсального уровня, в недрах которого укоренен канон, достигает его оценка – она выражается лирическим восклицанием. В самом строении фразы обнаруживается ценностная равнозначность двух высказываний; масштаб афористического и лирического осмысления здесь един. Чисто синтаксически (через знак «тире») подчеркнута антитетичность афоризма и лирического восклицания, но антитетичными могут быть только равновеликие единицы; ни одной из этих единиц не может быть отдано предпочтение. В самом же факте оформления антитетичного высказывания обнаруживается их ценностное равновесие и противопоставленность друг другу одновременно[29]. Рациональная и лирическая стихии, таким образом, оказываются по отношению друг к другу не просто противоположно направленными, их движение оказывается встречным, именно поэтому они в результате и сходятся в своей об щей функции: обе они утверждают причастность единичного к универсальному. Противоположность же афористического и лирического высказываний проявляется в точке зрения на эту причастность, или в ее трактовке: философия афоризма утверждает несомненное гносеологическое и ценностное преимущество универсального перед единичным; лирика видит абсолютную

ценность единичного в его универсальности. В данном случае лирическая эмоция повествователя, поданная как обязательная для читателя, «спасает» героиню: она не дает возможности интерпретировать ее жизнь как «общее место», как банальность; эта жизнь не обесценивается за счет указания на ее соответствие универсальному закону, а, напротив, наделяется значительностью за счет лирически выраженной оценки самого закона как проявления высшей справедливости и заботы о человеке. Поэтому, не став в точном, терминологическом значении этого слове «героиней» романа (в том смысле, в каком становится «героем» Рудин), Наталья тем не менее не оказывается дискредитирована. Иное, чем в случае с Рудиным, но по-своему высокое значение ее жизни утверждается за счет сочувственной эмоции, которая, в силу авторского задания, не может не возникнуть в читателе в качестве отклика на эту жизнь.

Чрезвычайно существенно, что лирическая истина оказывается не менее универсальной, общеобязательной и потому «узнаваемой», чем истина афористическая, и с этой точки зрения она несет не меньший катарсический заряд. Но если афоризм обеспечивает интеллигибельную основу удовольствия, получаемого от узнавания, то лирическое слово становится ответственно за его эмоциональную основу. Именно поэтому само сочетание в речи повествователя афористических и лирических элементов оказывается не случайным. Переход от афористических высказываний к высказываниям лирическим является глубоко обоснованным логикой сюжетного развития романа, единство же повествовательной инстанции в целом обеспечено единством функции, выполняемой лирическим и афористическим словом повествователя, – катарсической функции.

Лекция 7. Комедия А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся»: поэтика финала

Уже будучи напечатанной в погодинском «Москвитянине», пьеса «Свои люди – сочтемся» была подвергнута строгому цензурному разбору, результатом которого явился приговор, запрещающий постановку комедии на сцене[30]. Заключение цензурного комитета содержало целый ряд обвинений в адрес Островского, обусловивших суровое решение. Одно из таких обвинений было связано с финалом «Своих людей…»: автору инкриминировалось признание безнаказанности и торжества порока, отсутствие «утверждения того столь важного для жизни общественной и частной верования, что злодеяние находит достойную кару еще и на земле»[31].

Исходя из сюжетного завершения действия комедии, такой вывод представляется вполне обоснованным: в самом деле, в итоге Подхалюзин, именем кото рого Островский предполагал обозначить сам порок (подобно тому, как он обозначен «именем Гарпагона, Тартюфа, Недоросля, Хлестакова»[32]), предстает победителем; он достигает всех своих целей, добивается полного благополучия, и ничто, казалось бы, уже не в силах уязвить этого героя в его торжестве. На сюжетном уровне, таким образом, зло у Островского не оказывается ни наказанным, ни разоблаченным (в отличие от пьес Мольера, Фонвизина, Гоголя – авторов, упомянутых Островским в качестве своих предшественников).

В 1858 году Островскому пришлось внести целый ряд изменений в текст комедии, для того чтобы, во-первых, иметь возможность включить ее в готовившееся тогда к изданию собрание сочинений, а во-вторых, получить долгожданное разрешение на ее театральную постановку. Самое существенное из этих изменений коснулось как раз развязки: в заключительной сцене появлялся квартальный с сообщением о предписании начальства доставить Подхалюзина к следственному приставу. Очевидно, что измененное подобным образом завершение комедии, с одной стороны, вполне удовлетворяло цензурному требованию, а с другой – в гораздо большей степени, чем в первоначальном варианте, соответствовало избранным самим автором образцам: в такой редакции финал прочитывался почти как буквальная цитата из «Тартюфа», «Недоросля» или «Ревизора» – злодеяние действительно «находило достойную кару

еще на земле».

Показательно, однако, что сам Островский воспринимал такое изменение чрезвычайно болезненно: новый вариант комедии он называл «изуродованным детищем» (XIV, 73), процесс «перекраивания „Своих людей“ по указанной мерке» сравнивал с тем, как «если бы велели самому себе отрубить руку или ногу»[33]. Сам характер комментариев Островского по поводу осуществленного им «исправления» пьесы дает основание предположить, что новый финал, очевидно, не устраивал его прежде всего в силу своей неорганичности пьесе в целом. Этот дописанный позже финал, естественно, оказывался не подготовленным всем предшествующим действием, не подчиненным его художественной логике; он становился элементом, как бы механически, то есть насильственно, «приставленным» к уже завершенной, художественно закрытой системе и в этом смысле не мог не «изуродовать», по выражению Островского, его «детища». Это становится тем более очевидным, если принять во внимание отношение драматурга к самому процессу создания пьесы. В основе этого процесса лежал, если можно так выразиться, не «линейный», а «структурный» принцип: «…я […] пишу не по актам; у меня ни один акт не готов, пока не написано последнее слово последнего акта» (XV, 122). Понятно, что в такой ситуации всякое позднейшее вмешательство в готовую пьесу (то есть пьесу, в которой уже «написано последнее слово последнего акта») было обречено на то, чтобы стать разрушительным.

Очевидно, что навязанное Островскому «сюжетное» разоблачение порока совершенно не входило в его за мысел. Вместе с тем известно, что в письме к попечителю Московского учебного округа В. И. Назимову, отправленном в ответ на заключение цензурного комитета, Островский, объясняясь по поводу «Своих людей…», в частности, писал: «Главным основанием моего труда, главною мыслию, меня побудившею, было: добросовестное обличение порока. […] В истинности слов, что порок наказывается и на земле, которые г. министру угодно было поставить мне на вид, я не только никогда не сомневался […] Я писал свою комедию, проникнутый именно этим убеждением» (XIV, 15–16). Островский, таким образом, оказался просто «непрочитанным». В его диалоге с цензурой, который не по форме, конечно, но по сути был спором с нею, борьба могла вестись не за факт разоблачения зла – для Островского, как видим, сам факт был несомненен, – но за способ этого разоблачения. Специфика же способа в данном случае кроется в самой природе драматического произведения: «…Драма, в

которой текст с его внутрисюжетным действием есть лишь половина ее существа, ориентирована на прямое, непосредственное взаимодействие с миром»[34]. Решая вопрос о торжествующем или поверженном пороке в пьесе Островского, совершенно необходимо учитывать не только ее «внутрисюжетное действие», но и ориентированность на «непосредственное взаимодействие с миром». Эта ориентированность в «Своих людях…» присутствует не только как «внутренний закон драмы»[35], как субстанциальная родовая (драматическая), но не видимая, в слове не явленная, скрытая основа ее бытия; она в данном случае обнаруживает себя вовне, оказывается внешне реализованной: прямой контакт с миром заявлен, декларирован здесь, так сказать, «в открытую».

Вторжение драматической стихии в область внесценической реальности осуществляется в финале комедии, когда нарушается последовательно действовавший на всем ее протяжении закон «четвертой стены». В заключительной сцене (V явление, IV действие) в дом к Подхалюзину приходит Рисположенский, чтобы «по окончании всего происшествия» (I, 92), то есть сделки с Большовым, получить обещанные ему за помощь деньги. Подхалюзин, однако, отказывается выполнить свои прежние «посулы», замечая, что и платить-то, дескать, не за что, не за «мошенничество» же (I, 92). Стряпчий всячески вразумляет своего обидчика и в конце концов доходит до угрожающего «язык-то у меня не купленный» (I, 92), давая таким образом понять, а затем и открыто объявляя, что он выдаст Подхалюзина и расскажет о его махинации «добрым людям» (I, 93). Последнего, впрочем, такая перспектива нисколько не смущает. К моменту, когда происходит этот разговор, у него уже есть успешный опыт поведения в аналогичной ситуации: незадолго до Рисположенского его посетила сваха, Устинья Наумовна, также принимавшая участие в афере приказчика, расстроившая в свое время в его пользу свадьбу Липочки с «благородным» женихом, а теперь желающая получить положенные ей «за труды» деньги и соболью шубу. Подхалюзин, естественно, отказывается от всех своих обязательств («Мало ли что я обещал!» – I, 84) и выгоняет сваху из дома, выказывая вполне искреннее безразличие к ее проклятиям и обещаниям «расславить», «распечатать» его по всей Москве, так что «стыдно будет в люди глаза показать» (I, 85). С Рисположенским Подхалюзин ведет себя по той же схеме, что и с Устиньей Наумовной: он не поддается ни на какие увещевания стряпчего, не проявляет не только страха, но даже и ни малейшей тревоги по поводу всевозможных его угроз, всячески демонстрируя свое насмешливое к ним равнодушие.

До определенного момента диалог разворачивается таким образом, что с каждой новой репликой беспомощность и бессилие одного из участников и неуязвимость и защищенность другого обнаруживаются со все нарастающей очевидностью. Наконец Расположенский исчерпывает, казалось бы, все возможные аргументы – его речь начинает явно «пробуксовывать», сводясь к без конца повторяющимся и ничего уже не значащим для его собеседника восклицаниям («Кто поверит? Кто поверит? А вот увидишь! А вот увидишь! […] Нет, ты погоди! Ты увидишь! […] А вот что увидишь! Постой еще, постой, постой! […] Ты думаешь, мне никто не поверит? Не поверит?» – I, 93). Бессвязная, «мечущаяся» речь Расположенского выдает в нем не только отчаянье, но и одержимость, почти безумие человека, который каким-то экстатическим усилием пытается остановить надвигающуюся на него катастрофу, как бы «заговаривает» ее, с тем чтобы выиграть время и найти выход («Батюшки мои, да что ж мне делать-то? Смерть моя! […] Нет, ты погоди! Ты увидишь!» – I, 93). Подхалюзин воспринимает многократные «постой!», «погоди!», «увидишь!» так, как будто Расположенский «блефует»: «Да что увидать-то? […] Погоди да погоди! Уж я и так ждал довольно. Ты полно пужать-то: не страшно!» (I, 93). А между тем Расположенский действительно не столько понимает, сколько чувствует, что выход должен быть, что он есть и где-то совсем рядом, но никак не дается в руки. И это ощущение неуловимости близкого и простого спасения только усиливает напряжение, которое, достигнув наконец уже последнего предела, когда кажется, что еще мгновение – и героя хватит удар, все-таки разрешается: как догадка, как внезапное озарение к Расположенскому приходит мысль обратиться за поддержкой к «почтеннейшей публике», что он и делает.

Очевидно, что это обращение, к которому Расположенский так мучительно готовился, на которое, как на последнюю, крайнюю меру, он так долго не мог решиться, должно было подействовать как удар сокрушительный; оно должно было обладать не меньшим катастрофическим потенциалом, чем то исступление, до которого дошел герой, – в противном случае оно просто не могло бы его, этого исступления, «разрешить». Катастрофический эффект предпринятого шага обнаруживается и в реакции на него Подхалюзина. До сих пор уверенный и невозмутимый, он вдруг приходит в смятение, тщетно пытаясь не допустить этого непредвиденного контакта со зрителем («Что ты! Что ты! Очнись!» – говорит он Расположенскому – I, 93). Его только что насмешливый тон резко меняется: он становится то испуганным, то подобострастным, то предостерегающим, но в

любом случае – серьезным. Его слово начинает «раздваиваться» – ведь у него теперь два адресата (Рисположенский и публика), поочередное переключение с одного из которых на другого отмечено в речевой мимикрии героя то появляющимся, то вновь исчезающим словоером: «Все врет-с! Самый пустой человек-с! Полно ты, полно… Ты прежде на себя-то посмотри, ну куда ты лезешь! […] Не верьте, все врет-с! Так-с, самый пустой человек-с, внимания не стоящий! Эх, братец, какой ты безобразный! Ну, не знал я тебя» и т. д. (I, 94).

Итак, в психологически комфортном до сих пор состоянии Подхалюзина явно происходит существенный «сдвиг». Рисположенский, видимо, совершенно безошибочно определил его «ахиллесову пяту» и нанес точный удар: Подхалюзин испугался, потому что только страхом можно объяснить то, как он буквально кидается к публике, настойчиво, горячо и заинтересованно убеждая ее не верить Рисположенскому. И здесь возникает существенный вопрос: а чего, собственно, так испугался Подхалюзин? Почему обращение Рисположенского к публике переживается им как реальная и очень сильная угроза оказаться едва ли не на грани провала, краха? (Причем такое переживание, видимо, имеет под собой объективные основания: на то, что для Подхалюзина «выходка» Рисположенского может действительно иметь самые бедственные последствия, указывает, между прочим, и последняя реплика стряпчего – «Что, взял? А! Что, взял? Вот тебе, собака! Ну, теперь подавись моими деньгами, черт с тобой!» (I, 94), – обнаруживающая его неожиданное равнодушие к факту неполучения обещанных денег: на фоне крупной неприятности, доставленной им Подхалюзину, этот неотданный долг оказывается для него теперь мелкой, незначительной подробностью.) Если это боязнь общественного мнения, то почему же до сих пор оно нисколько не волновало героя (вспомним его спокойную реакцию на угрозу свахи «расславить» его по Москве)? Это кажется тем более странным, что ведь, в конце концов, в зрительном зале – все та же «Москва», все те же «добрые люди», апелляциями к которым Устинья Наумовна и Рисположенский уже пытались вразумить Подхалюзина, – безуспешно. Объяснение этой «странности» окажется очевидным, если обратиться непосредственно к истории подхалюзинского «предприятия» и некоторым, проявившимся в ходе его осуществления, особенностям сознания двух его участников – самого Подхалюзина и Большова.

* * *

Легко заметить, что драматическое действие комедии организовано таким образом, что в результате линии Большова и Подхалюзина оказываются сюжетно соотнесенными («падению» первого соответствует «восхождение» второго). Итог сюжетной жизни каждого из них напрямую связан с отношением каждого же к тому закону, формула которого вынесена в заглавие пьесы. Очевидно, что до определенного момента Большов принимает этот закон как незыблемую данность: для него весь строй жизни держится на четком различении мира «своих людей» и мира остальных, «чужих». Система поведения меняется в зависимости от того, с каким миром имеешь дело, и сводится, в сущности, к двум соответственным моделям: со «своими» все должно совершаться «по совести», отношения с остальными подразумевают прежде всего обман. Причем, если непоколебимое основание жизни в целом определяют «свои люди», они суть надежная опора, то ее (жизни) динамика обеспечивается и поддерживается отношениями с миром «чужих», то есть отношениями «бессовестными», отмеченными своеобразным «соревновательным» духом, когда неустанно осуществляется поиск возможностей превзойти соперника в той или иной хитрости, уловке; когда нужно спешить обмануть, чтобы не оказаться обманутым. Как раз о такой спешке Большов и говорит Подхалюзину, решаясь на мнимое банкротство: «По мне, Лазарь, теперь самое настоящее время […] Чего ж ждать-то? Дождешься, пожалуй, что какой-нибудь свой же брат, собачий сын, оберет тебя дочиста, а там, глядишь, сделает сделку… и плевать на тебя не хочет. А ты, честный-то торговец, и смотри да казнись, хлопай глазами-то» (I, 47). Что же касается «совести», то она выполняет роль того сдерживающего и организующего начала, которое не дает возможности динамике набрать слишком опасную скорость и утратить характер целенаправленного развития, а обманному мероприятию превратиться в сомнительную авантюру, в которой риск слишком велик и ставку можно сделать лишь на слепой случай (в то время как, по слову Большова, дело должно быть сделано «аккуратно» – I, 48). Именно отношения со «своими» обеспечивают это «аккуратно», то есть реальный успех в отношениях с «чужими». Поэтому-то Большов так озабочен тем, чтобы найти себе в соучастники (точнее было бы сказать «сообщники») такого человека, который бы «совесть знал»:

Большов. Только вот что беда-то: как закрепишь на *чужого* (курсив мой. – *Е. Л.*) дом-то, а он, пожалуй, там и застрянет, как блоха на войне.

Рисположенский. Уж вы ищите, Самсон Силыч, такого человека, чтобы он *совесть* (курсив мой. – *Е. Л.*) знал. (I, 42).

Возникающее в этом диалогическом фрагменте противопоставление (с одной стороны, «чужой». С другой – человек, который «знает совесть») – это результат совмещения двух основных оппозиций («свой – чужой» и, соответственно, «совесть – обман»), из которых вторая – «функциональная», производная от первой, и которые вместе составляют своего рода каркас жизненной философии героя. Причем важно учитывать, что сама эта философия есть явление далеко не случайное, не частное; она подготовлена историей и несет в себе глубоко исторический смысл.

Дело в том, что само различение «своих» и «чужих» отражает процесс взаимодействия двух противоположно направленных жизненных тенденций: с одной стороны, это потребность человека удержаться в пределах «клана» – семейного, сословного, культурного и т. п.; с другой стороны, это неизбежность соприкосновения всех со всеми, то есть, в сущности, разрушение любых форм коллективного существования в пользу существования индивидуального, личностного. За первой из двух тенденций закреплен опыт, прошлое, но поэтому и своего рода «историческая усталость»; она уже изжила себя, она, по сути дела, уже перестала быть тенденцией, превратившись в традицию, которая, в свою очередь, все более и более формализуясь, уже готова перейти в следующую ипостась умирающей действительности – в фикцию (вспомним, насколько фиктивны, нежизнеспособны, формальны семейные отношения в доме Большова: от былого, истинно патриархального единства не осталось и следа). Вторая тенденция успешно утверждает себя – по праву «новости». За ней будущее, и исход борьбы уже ясен. Но феномен времени, в котором разворачиваются судьбы героев Островского, заключается именно в том, что это время становления, момент встречи прошлого с будущим – в настоящем. И как всякий переходный момент, он заставляет человека балансировать между уже отжившими и еще не укоренившимися формами бытия, чтобы в этом, глубоко конфликтном, мире осуществить собственную жизнь. Герой Островского пытается по-своему эту конфликтность преодолеть, и с этим связана еще одна особенность его философии: ей не чужда идея антропоцентризма – в весьма своеобразном, предельно конкретном преломлении. Строго говоря, по представлению Большова, центром мироздания является он сам, и это по отношению к нему люди проявляют себя как свои и чужие; это по отношению к себе он ждет от них соответствующего поведения; его же собственная воля по отношению к миру отнюдь не

проявлена столь же последовательно, как он ждет того в свой адрес. Именно поэтому в его рассуждениях часто возникает определенное несовпадение, когда он предполагает, например, что с ним обойдутся по совести те, кому он в своих планах уготовил участь «чужих» (вспомним, как Большов рассчитывает, что уже объявившие себя несостоятельными должниками купцы с ним-то сочтутся сполна, «по-приятельски» (I, 45), а впоследствии, в преддверии собственного «банкротства», наставляет Подхалюзина расплачиваться с кредиторами отнюдь не «по-свойски»: «Ты им больше десяти копеек не давай. Будет с них… – I, 79). Таким образом, взаимоотношения – в точном смысле этого слова – Большова с миром оказываются не уравновешенными: в воздействии мира на него он наивно претендует на упорядоченность и, следовательно, предсказуемость гораздо большую, чем в исходящих от него самого и адресованных миру поступках. Иными словами, он полагает, что знает о мире больше, чем мир о нем. Понятно, что такое «неравенство» таит в себе очень опасный для героя потенциал разочарований, предательств, измен. Но также понятно и то, что именно и только реализация этого потенциала может привести героя в соответствие с миром и дать ему возможность сориентироваться в неясном, смутном и тревожном времени – времени перехода от коллективного существования к индивидуальному.

Пережив катастрофу и оказавшись жертвой собственной философии (в положении обманутого обманщика), герой Островского обнаруживает, что мир един и никаких «своих людей» уже нет. Весь вопрос только в том, почему их нет: потому ли, что все «чужие», или, наоборот, потому что «свои» – все. Тот же, по существу, вопрос можно сформулировать иначе: мир един во лжи или в совести? Вне зависимости от решений, значение самих вопросов состоит прежде всего в том, что это вопросы к будущему (потому что время «оппозиций» завершилось); во-вторых, в том, что они требуют выбора от человека (потому что для него время «оппозиций» завершилось крахом) и тем самым оказываются глубоко личными, интимными вопросами; и, наконец, в том, что они в принципе не могут быть проигнорированы: они требуют от человека жизненного ответа (потому что крахом завершилось время «оппозиций», но не время человеческой жизни).

Самсон Силыч Большов не случайно еще современниками Островского был воспринят как герой трагический.[36] Это единственный «прозревающий» герой комедии, и трагическим звучанием здесь отмечена не история его «падения» (был богатым купцом, стал, как он сам говорит о себе в финале, «бедным

заключенным» – I, 91), а история его прозрения, не будь которой, вся метаморфоза обратилась бы в анекдот. Все дело в том, что меняется не просто его положение в мире, – меняется его отношение к миру.

Объясняя Подхалюзину всю «механику» затеянного дела, Большов говорит: «Храбростью-то никого не удивишь, а лучше тихим-то манером дельце обделать. Там после суди владыка на втором пришествии. […] Черта ли там по грошам-то наживать! Махнул сразу, да и шабаш. Только напусти бог смелости» (I, 47). Дважды возникающая здесь апелляция к богу носит, конечно, условный и даже формальный характер; это пока что не более чем «фигура речи». Упомянутый Большовым суд божий предстает в его словах как банальность, почти пошлость, как стершаяся метафора, смысл которой не только не актуален, но и не слишком-то внятен герою. Этот мотив появляется пока что как бы для того только, чтобы «затеряться» в речи Большова – затеряться, но не исчезнуть. В финале он возвращается, но на этот раз разворачивается во всей силе того исконного смысла, который в первом случае оказался «стершимся».

Образ суда в монологе Большова (IV действие, IV явление) приобретает черты конкретной, отчетливо зримой реальности; он переживается самим героем с напряжением, с которым может переживаться только жизненно насущный, действительный, едва ли не физически осязаемый опыт: «А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то идти. Что ж мне, зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильинке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на матушку?.. Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем… А что ему за это было?..» (I, 89). Возникающие здесь образы религиозного мифа, в масштабе которого Большов осознает собственную жизнь, придают его рефлексии черты напряженной трагической серьезности. Результатом этой рефлексии становится понимание собственной греховности и жажда освободиться от нее. Сам же грех, его смысл усматривается им в том, что он пошел на недопустимые манипуляции с совестью, которая в его словах буквально соотносится с Христом (Иуда продал Христа, как он – совесть). Вот когда эта категория приобретает для героя абсолютный характер, и, таким образом, проблема выбора, о которой шла речь, оказывается решенной.

Очевидно, что в системе философского подтекста пьесы сам факт совершенного выбора есть знак личностного становления;

результат же выбора характеризует собою тот ориентир, в соответствии с которым это становление осуществилось и который, в свете все тех же, пьесой заданных, смысловых перспектив, может быть сведен к двум предельным вариантам: божественному и дьявольскому. В данном случае – в истории Большова – верх одерживает первый, однако по самой логике драматического действия он должен быть уравновешен (в пределах этого действия) своей противоположностью.[37]

* * *

В отличие от Большова, Подхалюзин с самого начала осознает всю несостоятельность, фиктивность формулы «свои люди – сочтемся»; он прекрасно понимает, что всякая непосредственная, живая связь этого закона с сегодняшним миром уже исчерпала себя, что сам закон уже утратил свою насущную актуальность и теперь переходит в новую форму существования – в память о себе. Но именно такой момент перехода оказывается чрезвычайно удобным, чтобы воспользоваться этим законом уже как фикцией – в целях обмана, потому что превращение еще недавно живой действительности в отжившую становится достоянием всеобщего сознания не сразу, а постепенно. Подхалюзин же чутко улавливает наметившуюся тенденцию, чтобы сыграть на не успевшей еще тотально скомпрометировать себя привычной норме жизни. Именно Подхалюзин оказывается тем персонажем, который удивительно точно угадывает специфику момента. И хотя он далеко не единственный герой пьесы, который собственным поведением опровергает закон «своих людей», только он увидел в самой открывшейся сегодня возможности и необходимости «гнать свою статью» (I, 50) не случайность, а закономерность (в конце концов, и Рисположенский, и Устинья Наумовна тоже ведь обманывают «своего человека» – Большова, поскольку наивно верят Подхалюзину, что «счесться» им будет выгоднее с ним; но при этом ни тот, ни другая не осознают собственное предательство – это частное, на первый взгляд, событие – как проявление принципиальных изменений жизни вообще, поэтому-то они и рассчитывают в итоге на выполнение обязательств «своих» перед «своими»).

Проницательность Подхалюзина помогает ему сразу же отнестись к своему положению в мире без каких бы то ни было иллюзий и очень трезво оценить собственные перспективы: ему, кроме себя самого, опереться не на кого. И если для Большова

граница круга «своих людей» по мере развертывания событий как бы «размывается», сам этот круг, словно под воздействием некой центробежной силы, расходится и, таким образом, постепенно исчезает в пространстве «чужих», происходит своего рода ассимиляция между теми и другими, и только в результате всего этого герой оказывается «сам по себе», в одиночестве, лицом к лицу с цельным, единым миром, то с этой точки зрения Подхалюзин «одинок» изначально. Для него, собственно, круга-то «своих» и нет: этот круг как бы максимально стянут (если продолжить заданную аналогию, можно сказать, что здесь действует уже центростремительная сила) – до единой точки, до себя самого. Только он сам и есть «свой человек» – и только для себя. Таким образом, принципиальная разница между героями заключается прежде всего в том, что Большов *приходит* к необходимости самостоянья, а Подхалюзин *исходит* из нее, и во-вторых, в том, что с самого начала для Подхалюзина оппозиция «свои – чужие» предстает в существенно трансформированном виде: «я – остальные», и тем самым вопрос о соотношении «своих» и «чужих» снимается: ему все чужие, что, конечно, подразумевает и обратное – он тоже всем чужой. Причем понятно, что Подхалюзин относится к такой взаимной чуждости как к явлению всеобщему, универсальному; его случай – лишь частное проявление устройства мира вообще: здесь все всем чужие. Не случайно в ответ на рассуждения Большова о том, что его должники, «обанкротившиеся» купцы, рассчитаются с ним сполна, «по-приятельски», Подхалюзин бросает реплику: «Сумнительно-с» (I, 45). Это предостережение остается без должного внимания со стороны Большова, но оно очень точно характеризует позицию самого приказчика: очевидно, что он в данном случае судит других по себе.

Единственной формой взаимодействия с таким, враждебным, миром, формой, которая дает возможность этот мир освоить, «приручить» и одновременно застраховаться от его опасностей, оказывается обман, суть которого сводится к тому, чтобы всех «перехитрить», выдав себя «чужого» за «своего» (недаром ведь и саму формулу «свои люди – сочтемся» произносит в пьесе именно Подхалюзин (I, 79) – в его исполнении эти слова превращаются почти в символ торжествующего лукавства). Весь поединок Подхалюзина с жизнью строится как раз на этой подмене, которая, конечно, сродни бесовской, ибо «сама сущность бытия беса – ложь», а «образ, который он принимает, […] – фальшивая видимость, маска»[38]. На протяжении всей пьесы Подхалюзин действительно принимает различные фальшивые образы, вводя в заблуждение всех, с кем имеет дело. Цель же этой мимикрии

ясна: он добивается таким образом собственного благополучия – и это существенно – в сугубо материальном плане. При всей своей очевидности эта цель заслуживает особого внимания, потому что сама ее природа указывает на еще одну важнейшую особенность сознания героя – особенность, одновременно порожденную этой целью и поддерживающую ее.

Итак, Подхалюзин делает ставку на приближающееся, уже разворачивающееся время самостоятельности человека, время личной инициативы. О таком времени как об эпохе позитивизма XIX века А. Ф. Лосев писал: «…Период ограничения человека его ближайшими потребностями, физическими и экономическими, […] период буржуазии, мелкой и крупной, когда действительно все базировалось на предприимчивости отдельного человека, однако лишенной какой бы то ни было потусторонней опоры»[39]. По сути дела, речь идет о таком существовании, при котором человек полностью, «без остатка», равен своему физическому и экономическому статусу и такое положение дел его вполне удовлетворяет, он не испытывает потребности осознать, «обнаружить» себя ни в какой другой сфере бытия. Его жизнь держится на убеждении, что, во-первых, для него существенно только то, что может быть проявлено материально, и, во-вторых, что материально может быть проявлено только то, что имеет материальное же происхождение, материальную причину; все же, что относится к области, скажем, религиозного, метафизического («какая бы то ни было потусторонняя опора»), не принимается во внимание, игнорируется – и дело здесь вовсе не в том, что этой области нет, а в том, что она, даже если и существует, попросту не актуальна, поскольку не может непосредственно, физически ощутимо сказаться на материальном уровне бытия. Очевидно, что в недрах такого существования может сформироваться только соответствующее ему атеистическое сознание. Такое именно сознание проявляется, например, в отдельных репликах Олимпиады Самсоновны, оказавшейся в этом смысле блестящей парой Подхалюзину:

Аграфена Кондратьевна….Да я тебя прокляну на всех соборах!

Олимпиада Самсоновна. Проклинайте, пожалуй!

Аграфена Кондратьевна. Да! Вот как! Умрешь, не сгниешь! Да!

Олимпиада Самсоновна. Очень нужно! (I, 90).

Важно только учитывать, что речь идет, конечно, не о том атеизме, который представляет собой глубоко ответственную и напряженную (не менее напряженную, чем вера) позицию

человека, но о бытовом же, банальном атеизме, в основе которого лежит принцип «Бог правду видит, да не скоро скажет». Как раз этим принципом и руководствуется герой Островского. Поэтому он и остается абсолютно равнодушным к «прозрениям» Большова, к любым апелляциям к совести, к общественному мнению и т. п. Как всякий человек атеистического сознания (в его опошленном варианте), он реагирует только на то, что может оказать непосредственное воздействие на его физическое и материальное состояние, поэтому никакой «высший суд» ему не страшен – ему страшен суд земной и конкретнее – суд юридический. От этого последнего суда Подхалюзин себя умело застраховал: все сомнительные с точки зрения закона договоры заключались им без свидетелей, один на один с каждым их «компаньонов», будь то Большов, Рисположенский или Устинья Наумовна, и исключительно в устной форме, так что впоследствии ни у кого из «истцов» никаких обличающих документов на руках не оказалось (с их стороны это было проявлением наивной веры в то, что свои люди и так между собой сочтутся, а с его – результатом очень трезвого и точного расчета). Поэтому в ответ на напоминание Рисположенского о долге Подхалюзин не без ехидной издевки говорит: «Должны! Тоже должны! Словно у него документ!» (I, 92), а на угрозу того же Рисположенского рассказать обо всем «добрым людям» вполне резонно замечает: «Да кто тебе поверит-то еще?» (I, 93). И, таким образом, к финалу пьесы становится очевидным, что с точки зрения юридической (а никакая другая точка зрения его и не волнует) Подхалюзин абсолютно неуязвим: ни одного доказательства и, что особенно важно, ни одного свидетеля незаконности его действий нет, и ему в самом деле есть отчего торжествовать: мир поддался на его уловку (весь механизм которой предельно прост – будучи на самом деле «чужим», выдавать себя за «своего») и оказался побежден героем. Полностью, до тонкостей освоенный, этот явленный в пьесе мир уже не может грозить ему никакими неприятностями и неожиданностями – на этот счет все заранее предусмотрено, поэтому-то Подхалюзин так спокоен и уверен в собственной безнаказанности в финальном диалоге с Рисположенским. Но когда последний обращается к публике, то ситуация действительно кардинально меняется. Ведь, по сути дела, Рисположенский совершает грандиозный, чреватый катастрофическими последствиями шаг: он реорганизует саму структуру того мира, в котором до сих пор происходило все действие. До последнего момента это был замкнутый, ограниченный известными пределами мир, и только как таковой он и мог быть завоеван Подхалюзиным, потому что нельзя же

завоевать беспредельность. А теперь, когда одна из границ (та самая «четвертая стена») оказывается упраздненной, все пространство освоенного уже было мира приобретает новый характер – оно становится открытым пространством, что, в свою очередь, не просто отменяет, но делает принципиально невозможным никакое окончательное освоение этого мира. А если мир не освоен, если он не изведан весь, без остатка, то он и побежден быть не может, ибо он в этом случае всегда чреват чем-то неожиданным, неизвестным, непредвиденным. Таким образом, открытая Расположенским граница оборачивается для Подхалюзина целой пропастью, бездной, в которую проваливается весь достигнутый уже успех. Причем показательно, что Подхалюзин в данном случае становится жертвой им же самим до сих пор успешно применявшейся «механики», когда вся «игра» ведется по одним правилам, а итоги подводятся по другим. Но именно этого-то подвоха герой и не ожидал: «Ну, не знал я тебя, – говорит он Расположенскому, – ни за какие бы благополучия и связываться не стал» (I, 94).

До последней выходки Расположенского роль публики, находящейся в зале, была, в сущности, аналогична божественной роли: она (публика) была той высшей по отношению к сцене инстанцией, которая при всей своей абсолютной посвященности в сценические дела была так же абсолютно от этих дел отрешена; «четвертая стена» не допускала никакого реального, действенного контакта между сценой и залом, зритель находился в положении того самого немого свидетеля, который «правду видит, да не скоро скажет». Именно поэтому он, этот зритель, был совершенно безопасен для героя, которому, как известно, страшна не высшая, а земная, равная ему сила. Прямым обращением в зрительный зал Расположенский не просто «открыл» сценический мир; по сути дела, он таким образом изменил сам статус зрителей по отношению к героям пьесы: он совершил акт «вочеловечивания» высшей силы, он уравнял мир зрительного зала с миром сценическим – в степени их этически действенной заинтересованности в происходящем. Понятно, что в новых условиях все «предприятие» Подхалюзина приобретает совершенно неожиданный, непредвиденный характер, потому что в этом случае оказывается, что все, что он совершал, происходило на глазах у множества свидетелей, о присутствии которых он попросту не подозревал. Естественно, что такой поворот дела не может не напугать явно застигнутого врасплох героя. Замечательно, однако, что все замешательство длится недолго. Подхалюзину удается почти мгновенно сориентироваться в новой ситуации и опять – в который уже раз – пустить в ход давно

испытанную «механику»: он начинает вербовать зрителей в лжесвидетели, замахиваясь на свой самый грандиозный обман и объявляя, что «ничего этого не было», что все, о чем только что говорил Расположенский, «ему, должно быть, во сне приснилось» (I, 94). При этом Подхалюзина уже нисколько не смущает, что все рассказанное Расположенским зритель и сам видел, и это-то уж никак нельзя выдать за сон, да еще и чужой. Но в том-то и дело, что в абсурдном, в сущности, призыве «не верить глазам своим» сказалась вся мера претензий Подхалюзина: его обман, стремясь достичь всеобъемлющего масштаба, готов ради собственного осуществления пренебречь всем, даже элементарным здравым смыслом.

Кажется, что этот обман достигает своего последнего предела в заключительной реплике Подхалюзина, когда, не давая возможности зрителю опомниться от буквально обрушившихся на него заверений, утверждений, разоблачений, он завершает весь этот стремительный словесный поток, словесное наступление на зрителя адресованным все тому же зрителю приглашением: «А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого робенка пришлете – в луковице не обочтем» (I, 94). Перед нами очередная виртуозная подмена: ситуацию своего, казалось бы, уже неизбежного, неминуемого поражения, провала Подхалюзин мастерски обращает в собственную рекламу. Но даже не это становится апофеозом того обманного действа, которое осуществляет герой. Таким апофеозом становится его посягательство на саму родовую – драматическую – природу произведения, персонажем которого он является. Ведь, в сущности, заговаривая, обольщая зрителя, приглашая его в свой «магазинчик», он пытается превратить его из свидетеля в участника сюжетной жизни пьесы; он стремится подчинить зрительный зал законам сценического мира, вновь возвести разрушенную стену, захватив зал с собою, в свой мир, в его новые пределы; он хочет пополнить список действующих лиц пьесы еще одним «лицом» – публикой, потому что только в этом случае ему удастся «залатать» образовавшуюся было брешь в замкнутом мире сцены, закрыть открывшееся пространство, а тем самым упразднить и само основание драмы, которая «подлежит театрализации, стало быть – обнародованию, публичности»[40]. Ему нужно убить театр, ибо только отменив противопоставление «зал – сцена», ему удалось бы избежать публичности.

Однако окончательно решить исход подхалюзинского «предприятия» может только зритель: это он может поддаться или не поддаться на его уговоры, принять или не принять его условия. И в конце концов весь смысл такого финала заключается в том,

что, решая судьбу героя, зритель тем самым решает и собственную судьбу: он сам оказывается перед знакомой уже дилеммой – совесть или обман. Он может осудить Подхалюзина и, следовательно, избежать участи пострадавших героев пьесы; не осудив же, он обрекает себя на то, чтобы самому стать его жертвой. Проблема выбора, таким образом, для зрителей (читателей) пьесы оказывается не менее актуальной, чем для ее героев, а вопрос об осуждении порока оборачивается действительно вопросом, решение которого целиком зависит от нравственной зрелости публики. Сама пьеса дает зрителю возможность пережить любой из двух предъявленных в ее сюжетном действии вариантов судьбы: она может привести к прозрению (Большов), а может погрузить в обман (Подхалюзин) – на выбор. Причем чрезвычайно существенно, что для зрителя, уже посвященного во все подробности подхалюзинских интриг, в механизм их осуществления, само осуждение или оправдание порока становится делом *свободного* выбора. Неудивительно, что первыми жертвами Подхалюзина, так сказать, первыми посетителями его магазинчика стали цензоры Островского – это они увидели в пьесе торжество порока и тем самым обнаружили собственную причастность к пороку. Островский же, выведя вопрос о «земном наказании порока» за пределы сюжетного действия пьесы, сделав его предметом размышлений публики, более того, поставив публику в этическую зависимость от ее собственного решения и тем самым придав вопросу живую, напряженную актуальность, блестяще избежал упрека, который в свое время метко и язвительно сформулировал П. А. Вяземский в связи с фонвизинским «Недорослем» (и который, кстати, можно было бы адресовать всем авторам, упомянутым Островским в качестве своих предшественников в деле создания общественной комедии): «В наших комедиях начальство часто занимает место рока в древних трагедиях»[41]. Островский предоставляет место рока, или судьи, публике – в этом проявилось его требовательное доверие к ней.

Лекция 8. «Что могут означать такие выходки?» (Поэтика эпатажа в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»)

Эпизод романа Ф. М. Достоевского «Бесы», о котором пойдет речь в предлагаемой работе, разворачивается во второй главе первой части романа («Принц Гарри. Сватовство») и представляет собой небольшой фрагмент в целом весьма обширной предыстории главного героя «Бесов» – Николая Всеволодовича Ставрогина. Этот эпизод относится к тому событийному плану романа, который лишь предваряет его основное сюжетное действие, подготавливая и в значительной мере мотивируя некоторые позднейшие события, но оставаясь при этом за рамками собственно сюжета. Показательно, однако, что, несмотря на кажущуюся частность, сюжетно-композиционную периферийность упомянутого эпизода, многие персонажи романа на протяжении всего его действия неоднократно мысленно обращаются к описанным в этом эпизоде событиям. Более того, к ним постоянно возвращает внимание читателя и сам автор, устанавливая сложные смысловые переклички между ними и целым рядом других сюжетных событий и мотивов романа.

Речь идет о нескольких поступках, совершенных Ставрогиным во время его первого из описанных в романе посещения губернии (то есть посещения, имевшего место за четыре года до начала основных сюжетных событий). Напомним, что полугодовое пребывание Николая Всеволодовича в имении его матери, не предвещавшее никаких неожиданностей (сказано, что прожил он эти полгода «вяло, тихо, довольно угрюмо; являлся в обществе и с неуклонным вниманием исполнял весь губернский этикет»[42], «ни разу ни с кем не поссорился и никого не оскорбил, а уж вежлив был так, как кавалер с модной картинки» – X, 40), завершилось целым каскадом «невозможных дерзостей» со стороны Ставрогина по отношению к местному обществу. Отметим особо, что все эти оскорбительные дерзости были совершены публично и, соответственно, получили самую широкую огласку.

Безобразия Ставрогина начались с выходки в губернском клубе – выходки, жертвой которой стал «один из почтеннейших старшин клуба», Павел Павлович Гаганов. О Гаганове, в частности, сказано, что он имел «невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: „Нет-с, меня не проведут за нос!“»

(X, 38). Именно эта безобидная присказка и стала причиной унизительной экзекуции, которой Ставрогин подверг Павла Павловича: во время одного из собраний клуба в ответ на уже привычные для всех слова Гаганова Ставрогин вдруг подошел к нему, «неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага» (X, 39).

Второй скандал произошел на следующий день в доме Липутина, где до сих пор Ставрогин никогда не бывал и куда теперь был приглашен на вечеринку по поводу дня рождения жены Липутина. Во время танцев «Николай Всеволодович поднял мадам Липутину – чрезвычайно хорошенькую дамочку, ужасно пред ним робевшую, – сделал с нею два тура, уселся подле, разговорил, рассмешил ее. Заметив наконец, какая она хорошенькая, когда смеется, он вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы, раза три сряду, в полную сласть. Испуганная бедная женщина упала в обморок» (X, 41).

И, наконец, в третий раз Ставрогин отличился в доме губернатора, Ивана Осиповича, решившего по-свойски, на правах хоть и дальнего, но родственника, объясниться с «Nicolas» по поводу столь «необузданных поступков» последнего. Во время разговора с Иваном Осиповичем, воспользовавшись его доверчивостью и, главное, любопытством, Ставрогин сымитировал желание прошептать ему на ухо какой-то «интересный секрет», объясняющий странность его поведения. Губернатор с готовностью подставил свое ухо Ставрогину и вдруг почувствовал, что тот это ухо «прихватил зубами и довольно крепко стиснул в них верхнюю его часть» (X, 43). Затем «притиснул ухо побольнее», и лишь доведя несчастного до того состояния, когда он «еще мгновение, и, конечно, умер бы от испуга», «помиловал и выпустил ухо» (X, 43).

Комментируя поступки Николая Всеволодовича, Хроникер отмечает их главную, общую и более всего поражающую особенность: все они были совершены «черт знает для чего» и «совершенно без всякого повода» (X, 38). Причем в такой характеристике Хроникер выражает не просто собственное недоумение – он озвучивает общественное мнение, в его оценке сказывается общая растерянность. Очевидно, что наиболее сильное впечатление на всех произвели не столько сами поступки, само их, так сказать, содержание, сколько именно необъяснимость этих поступков. Отсутствие видимых мотивов и целей поведения Ставрогина – вот что становится самым мучительным для всех окружающих. Какова бы ни была реакция на ставрогинские выходки (негодование, раздражение, ненависть со стороны общества; ужас и трепет матери героя, Варвары

Петровны Ставрогиной; смущение и страх губернатора и т. д.), это в любом случае прежде всего реакция на самих себя, на собственную невозможность понять причины и мотивы происходящего. Не случайно именно на устранение этой непонятности оказались направлены всеобщие усилия сразу после описанных событий. О Варваре Петровне сказано, что «ей хотелось, чтобы Nicolas по крайней мере хоть что-нибудь ей сказал, хоть объясниться бы удостоил» (X, 40). Иван Осипович во время рокового для него разговора со Ставрогиным обращается к последнему с вопросом: «Скажите, что побуждает вас к таким необузданным поступкам, вне всяких принятых условий и мер? Что могут означать такие выходки?» (X, 42).

Потребность во что бы то ни стало найти объяснение происходящему приводит к скороспелому и потому сомнительному решению, которое, однако, в данный момент становится в известном смысле спасительным для общества (лучше что-нибудь, чем ничего). В поведении Николая Всеволодовича поспешили увидеть, по слову Хроникера, «безобразие рассчитанное и умышленное, […] а стало быть, составлявшее умышленное, до последней степени наглое оскорбление всему обществу» (X, 39). В этой характеристике общественного мнения бросается в глаза неоднократное указание на «расчет» и «умысел». Показательно, однако, что и то и другое осознается Хроникером как свойства не столько присущие самим поступкам Ставрогина, сколько охотно приписываемые этим поступкам окружающими: «Любопытен был для меня и тот взрыв всеобщей ненависти, с которою все у нас накинулись на „буяна и столичного бретера“. Непременно *хотели видеть* [курсив мой. – *Е. Л.*] наглый умысел и рассчитанное намерение разом оскорбить все общество» (X, 40).

Очевидно, что поспешность, с которой поведение Ставрогина попытались объяснить его желанием нанести оскорбление обществу, свидетельствует в первую очередь о том, что само сознание объясняющих не справляется с фактом, выпадающим из системы привычных, понятных, общепринятых причинно-следственных отношений. Необъясненное, поведение Ставрогина лишает упорядоченный до сих пор мир стабильности и надежности; этот мир перестает быть миропорядком: он оказывается раскоординированным, непредсказуемым, и в таком мире невозможно больше ориентироваться. Поэтому-то все общественные усилия и бросаются на то, чтобы залатать образовавшуюся брешь в цепи причинно-следственных связей, то есть сделать непонятное понятным. Именно стремление восстановить нарушенный порядок слышится в обращенных к

губернатору требованиях членов клуба «немедленно обуздать вредного буяна», найти «и на господина Ставрогина какой-нибудь закон» (X, 39).

Здесь чрезвычайно показательной становится эта апелляция к «закону»: действительно, именно закон гарантирует порядок. Но для того чтобы применить закон, необходимо определить «состав преступления», что в свою очередь предполагает прежде всего типологизацию конкретного, частного случая, или рассмотрение отдельного, в данном случае поведенческого, казуса как проявление общей модели поведения. Таким образом, в неожиданном, неслыханном поведении Ставрогина необходимо было увидеть общий принцип – только в этом случае можно было бы «обуздать буяна», то есть применить к нему закон и, соответственно, только в этом случае порядок мог быть восстановлен. Но отыскать общий принцип в случае со Ставрогиным как раз и оказалось наиболее затруднительным делом: его поведение не укладывалось ни в какие определения (или, что то же самое, не поддавалось никакому обобщению). Оно предстало как уникальный, ни на что не похожий и потому не соотносимый ни с какой моделью поведения опыт. Приговор же об умышленном оскорблении общества (вынесенный самим обществом) потому и оказался спасительным, что, при всей своей неубедительности, позволил хоть как-то классифицировать, по слову Хроникера, «совсем неслыханные, совершенно ни на что не похожие, совсем не такие, какие в обыкновенном употреблении» дерзости Ставрогина (X, 38).

Между тем, очевидно также и то, что найденное на скорую руку решение не очень-то всех удовлетворяет, в его истинность не очень верят. Не случайно весть о помешательстве Ставрогина, о последовавшем у него вскоре после событий в доме губернатора (укушенное ухо) приступе «сильнейшей белой горячки» (X, 43) воспринимается всеми как спасительная: она позволяет отказаться от очевидно компромиссного решения о «расчете» и «умысле» в пользу гораздо более убедительного объяснения. Рассказ о болезни Николая Всеволодовича Хроникер начинает словами: «И наконец-то всё объяснилось!» (X, 43) – в этом восклицании слышится почти катарсическое разрешение всеобщего напряжения. Если бы первоначальные мотивировки поведения Ставрогина казались удовлетворительными, то есть обладали достаточной объяснительной силой, их позднейшее опровержение не воспринималось бы как «всё объясняющее». Само риторическое вступление рассказчика в тему болезни героя свидетельствует о разрешающей силе этой темы: помешательство Ставрогина все ставит по своим местам, восстанавливая порядок

мира, потому что расстройство рассудка может узаконить даже беззаконность поступков.

Показательно, однако, что с самого начала всеобщее ликование по поводу найденного, казалось бы, решения загадки Ставрогина исподволь как будто подтачивается тревожным сомнением в истинности и этого решения. Суть такого сомнения точно формулирует Хроникер: «Замечательно именно то обстоятельство, что никто у нас в целом городе не приписал этого дикого поступка [в данном случае речь идет о поступке с Гагановым. – *Е. Л.*] сумасшествию. Значит, от Николая Всеволодовича, и от умного, наклонны были ожидать таких же поступков» (X, 41). Чуть позже Хроникер еще раз вернется к этой догадке: после объявления докторами ставрогинского диагноза «Иван Осипович, человек деликатный и чувствительный, очень сконфузился; но любопытно, что и он считал, стало быть, Николая Всеволодовича способным на всякий сумасшедший поступок в полном рассудке. В клубе тоже устыдились и недоумевали, как это они все слона не приметили и упустили единственное возможное объяснение всем чудесам» (X, 43). Сомнение в истинности «единственного возможного объяснения» обнаруживает себя и в той всеобщей радости, с которой принимается известие о намеченном уже, скором после выздоровления, отъезде Nicolas за границу. Казалось бы, если все безобразия Ставрогина объяснились его болезнью, то по излечении он уже не представлял ни для кого никакой опасности и, соответственно, не было никакой особенной причины желать его скорейшего отъезда. Более того, выздоровевший Николай Всеволодович нанес всем визиты, объяснился со всеми им обиженными, был всюду извинен, и, казалось бы, инцидент мог считаться исчерпанным. Тем не менее, при встрече с ним «все почему-то конфузились и рады были тому, что он уезжает в Италию. Иван Осипович даже прослезился, но почему-то не решился обнять его даже и при последнем прощании» (X, 44). Совершенно очевидно, таким образом, что для всех окружающих выздоровление Ставрогина оказалось недостаточным залогом его надежности – не столько потому, что опасались последствий болезни, сколько потому, что сам факт болезни так и остался для многих сомнительным.

Вопрос о болезни Ставрогина оказывается в известном смысле мучительным вопросом романа в целом: его пытаются разрешить многие персонажи, он постоянно навязывается читателю, а в итоге так и остается не проясненным до конца. Казалось бы, финал романа дает максимально определенный, исчерпывающий, однозначный ответ: после самоубийства

Ставрогина «наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» (X, 516). Однако даже такое заключение сохраняет определенные сомнения: остается неясным, был ли Ставрогин вменяем именно в момент самоубийства, что не исключает возможности предшествующих приступов болезни, или же его рассудок вообще никогда не был подвержен расстройству. Но во всяком случае сама сомнительность любого – утвердительного или отрицательного – ответа на вопрос о том, был ли Ставрогин сумасшедшим, уже не дает возможности свести проблему поведения героя к сугубо медицинской проблеме. И, следовательно, всегда сохраняется возможность рассмотреть поведение Ставрогина как вполне осознанное, так сказать, «умышленное» поведение. В свете же этой возможности важнейшей оказывается позиция самого Ставрогина в отношении вопроса о его собственном психическом состоянии: эта позиция в значительной мере и обнаруживает подлинные мотивы его поведения.

Весьма изощренные, эти мотивы наиболее откровенно обнаруживают себя в отношениях Ставрогина с Липутиным. Отметим, что именно Липутин первым в губернском обществе разгадал тонкую игру Ставрогина, навязанную им окружающим. Причем Липутин мгновенно оценил и силу выигрышного положения самого Ставрогина, и собственные неутешительные перспективы, и, исходя из этой оценки, избрал для себя, по-видимому, единственно возможную роль (и в этом смысле в свою очередь навязав себя Ставрогину), – роль, которая обеспечила бы ему наименьшую уязвимость и хоть какую-то компенсацию за неминуемый ущерб самолюбию. Можно сказать, что, в отличие от всех остальных обиженных Ставрогиным, Липутин не сопротивляется своему обидчику, а подыгрывает ему, осознавая и неизбежность самой игры, и ее истинную подоплеку. Именно поэтому липутинский опыт понимания всей ситуации оказывается чрезвычайно существенным для читателя.

Напомним, что на следующее утро после скандала с мадам Липутиной оскорбленный супруг послал с поручением к Ставрогину свою работницу Агафью. «Бойкая бабенка» должна была осведомиться о состоянии здоровья Николая Всеволодовича «после вчерашнего». Понятно, что Липутин таким образом демонстрирует свою готовность списать нанесенную ему накануне обиду на счет душевного нездоровья обидчика. В сущности, это был для него единственный способ оставить выходку Ставрогина без ответа (а ответ для Липутина был затруднителен, и не потому, что он, например, как сказано в романе, не любил дуэлей (X, 44), а по совершенно другим

причинам, речь о которых еще впереди) и при этом получить определенное моральное удовлетворение.

Реакция Ставрогина на столь ловкий ход Липутина («Кланяйся и благодари, да скажи ты своему барину от меня, Агафья, что он самый умный человек во всем городе» – X, 41) показательна сразу в нескольких отношениях. Во-первых, она демонстрирует несомненное здравомыслие Николая Всеволодовича. Во-вторых, становится очевидным, что его вполне устраивает предложенная Липутиным трактовка его поведения (более того, понятно, что Липутин в данном случае угадал единственную желанную для Ставрогина трактовку). И, наконец, в-третьих, ответ Ставрогина обнаруживает его полное в действительности равнодушие к той цели, которую уже приписало его поступкам общественное мнение (нанести «рассчитанное, умышленное, наглое оскорбление всему нашему обществу» – X, 39). Понятно, что Ставрогин не для того таскал Гаганова за нос, целовал у всех на глазах чужую жену и кусал за ухо губернатора, чтобы всех оскорбить. Его действия, естественно, оказались оскорбительными, но не потому, что таков был его умысел. Умысел состоял совсем в другом, что и почувствовал Липутин. Именно поэтому в данном случае всякий ответ на оскорбление был бессмыслен: он не мог стать подлинным ответом на то, что на самом деле совершал Ставрогин.

Четыре года спустя с этим свойством поступков Ставрогина – невозможностью на них ответить – впрямую столкнулся Артемий Павлович Гаганов, сын того самого Павла Павловича Гаганова, который в свое время стал одной из жертв «принца Гарри». Артемий Павлович прибыл в губернский город с единственной целью: отомстить ненавистному Ставрогину за «срам фамилии» (X, 224). Однако опыт его отношений с Николаем Всеволодовичем обнаружил совершенную невозможность осуществить такое намерение. Самое наглядное подтверждение эта невозможность получает в сцене дуэли Гаганова со Ставрогиным. Трижды стреляя в Ставрогина с самого близкого расстояния, Гаганов трижды дает промах, и эти неудачи приобретают, несомненно, символическое значение: Гаганов не может попасть в Ставрогина, всякий его удар по этой мишени неизбежно оборачивается промахом, Ставрогин для Гаганова оказывается недосягаемой целью. Строго говоря, здесь вообще невозможны дуэльные отношения, потому что Ставрогин не может быть противником Гаганову (его поступки не направлены против Гаганова, они направлены только к себе), он ему вообще никем не может быть, их не могут соединять никакие связи, в том числе и враждебные –

именно в этом и заключен «умысел» Ставрогина. И именно это оказывается недоступно пониманию Артемия Павловича и потому столь мучительно для него (о нем, в частности, сказано: «Он *не понимал* [курсив мой. – *Е. Л.*] поведения своего противника и был в бешенстве» – X, 222).

В отличие от Гаганова (как, впрочем, и от многих других), Липутин как раз «понимает»: он с удивительной проницательностью понимает всю невозможность ответить Ставрогину, и это-то понимание и делает его гораздо менее уязвимым, чем всех остальных жертв Ставрогина. Он четко осознает, что поступки Ставрогина ни в коем случае нельзя рассматривать как провокационные – напротив, они именно не подразумевают ответа. Николай Всеволодович воздает должное «пониманию» Липутина, высылает ему через Агафью, по слову самого Липутина, «патент на остроумие» (X, 44), и все-таки его высокая оценка оппонента оказывается недостаточно высокой – Липутин, несомненно, переигрывает Ставрогина на этом этапе своих с ним отношений. В ответ на слова Ставрогина об уме Липутина Агафья неожиданно заявляет: «А они [то есть Липутин. – *Е. Л.*] против этого приказали вам отвечать-с, что они и без вас про то знают и вам того же желают». Ставрогин поражен этими словами: «Вот! Да как он мог узнать про то, что я тебе скажу?» «Уж не знаю, – отвечает Агафья, – каким это манером узнали-с, а когда я вышла и уж весь проулок прошла, слышу, они меня догоняют без картуза-с: „Ты, говорят, Агафьюшка, если, по отчаянии, прикажут тебе: «Скажи, дескать, своему барину, что он умней во всем городе», так ты им тотчас на то не забудь: «Сами очинно хорошо про то знаем-с и вам того же самого желаем-с…»“» (X, 41–42). Липутин проявил здесь действительно замечательную прозорливость. И все-таки его отношения со Ставрогиным не сводятся лишь к интеллектуальной игре, пусть даже самой виртуозной. Понятно, что, так сказать, автор этих отношений – Ставрогин, но Липутину чрезвычайно важно обозначить, что и автор не смог всего предусмотреть и что его, липутинская, воля здесь тоже присутствует. Он говорит Ставрогину о том, что, неизбежно попадая в его, ставрогинские, жернова и не будучи в состоянии что-либо сделать, чтобы этого избежать, он *понимает*, что с ним происходит, и *осознанно* занимает то место, которое предназначил ему Ставрогин. Осознанно не потому, что у него есть выбор, а потому, что для него очевидна вся бессмысленность сопротивления. В данном случае сознание собственного бессилия оборачивается силой – единственной силой, способной если не противопоставить себя воле Ставрогина, то быть соотносимой с ней, о чем Липутин и не

преминул намекнуть своему обидчику.

Понятно, что во всех своих скандальных выходках Ставрогин сохраняет полное равнодушие к собственным жертвам – именно поэтому речь здесь и не может идти об умышленном оскорблении. Пускаясь в безобразия, Ставрогин тем самым не устанавливает враждебные отношения со своими жертвами, а обрывает всякие отношения, он ставит себя вне каких бы то ни было отношений. Он утверждает собственную волю, свобода которой не может быть ограничена ни мотивами, ни целями, эта воля не может быть никак причинно обусловлена, она ни из чего не исходит и ни на что не направлена, кроме собственного безграничного осуществления. Таким образом, ставрогинское эпатирующее поведение – это прежде всего бескорыстное поведение. То есть речь в данном случае идет о таком эпатаже, в основе которого лежит принцип, а не корыстное побуждение. Целью эпатажа оказывается сам эпатаж и ничто иное. Воля при этом предстает как бы в «свернутом» виде: она есть и исходная причина, и конечная цель действия. С этой точки зрения Ставрогин своими «невозможными дерзостями» действительно никого не оскорбляет: он только ставит себя вне тех норм, которые ограничивают свободу его воли. Оскорбленные – это лишь своего рода «побочный продукт» эпатажа, но ни в коем случае не его запланированная, так сказать, умышленная цель.

Эпатаж, отвергая всякую причинную обусловленность воли, осуществляет разрыв причинных связей. Кроме того, независимость воли есть также ее ценностная независимость, которая предполагает невозможность классифицировать те или иные поступки в привычных категориях добра и зла, допустимого и запретного и т. п. Таким образом, ценностный и причинный разрыв – это и есть та единственная цель, о которой можно говорить применительно к эпатирующему поведению. И поэтому сильнейшими провокаторами такого поведения становятся любые попытки дать ему оценку или включить его в причинно-следственные цепи, приписав ему тем самым характер закономерности. Именно такую попытку предпринял было Липутин, пригласив Ставрогина к себе на вечеринку сразу после скандала с гагановским носом, за что и поплатился. Ставрогин «угадал, что Липутин зовет его теперь вследствие вчерашнего скандала в клубе и что он, как местный либерал, от этого скандала в восторге, искренно думает, что так и надо поступать с клубными старшинами и что это очень хорошо» (X, 41). Вот это «так и надо поступать» и «это очень хорошо» и подвело ставрогинского почитателя: едва усмотрев в реакции Липутина попытку как-то классифицировать его поведение, дать ему

оценку, Ставрогин тут же демонстрирует решительную невозможность любой – причинной или оценочной – классификации своих действий и превращает собственного поклонника в жертву.

Итак, в своем заочном – через Агафью – объяснении Липутин и Ставрогин заключают своего рода негласный договор. Оба готовы признать, что ставрогинское поведение есть следствие болезни, но эта готовность сопровождается общим (и обоими осознаваемым как общее) пониманием того, что болезнь, конечно, мнимая и на самом деле все, что совершается, совершается вполне осознанно. Интересно, однако, что Ставрогин выказывает явное беспокойство и неудовольствие, когда впоследствии Липутин пытается этот негласный договор озвучить. Ставрогин навещает Липутина перед отъездом за границу, вспоминает об их последнем разговоре, вновь восхищаясь прозорливостью Липутина, заранее угадавшего его, ставрогинскую, реплику, и вдруг, в порыве этого восхищения, как будто спохватывается: «Но, однако, позвольте: вы, стало быть, за умного же человека меня почитали, когда присылали Агафью, а не за сумасшедшего?» (X, 44). Вопрос этот, несомненно, провокационный, это своего рода испытание на верность тайне, и Липутин этого испытания не выдерживает. Человек тщеславный, он не может соблюсти тайну, в которой похоронена его, липутинская прозорливость, его разгадка Ставрогина. Искушение повеличаться перед Ставрогиным оказывается столь сильным, что он тут же и выбалтывает свое тайное знание, отвечая Ставрогину: «За умнейшего и за рассудительнейшего, а только вид такой подал, будто верю про то, что вы не в рассудке…» Неосторожная откровенность Липутина, который больше уже «не подает вида», а все называет своими именами, явно настораживает Ставрогина: «„Ну, тут вы немного ошибаетесь; я в самом деле… был нездоров…“ – пробормотал Николай Всеволодович нахмурившись» (X, 44). Не только мимика, сопровождающая «бормотание» («нахмурившись»), но и сам его синтаксис, обилие отточий, свидетельствующих о сбивчивости мысли, выдают замешательство и тревожное волнение Ставрогина во время его объяснения с Липутиным. Николая Всеволодовича явно не устраивает та степень откровенности, «высказанности» его отношений с Липутиным, которую тот пытается им сейчас навязать. Поэтому он вновь возвращается к вопросу о своей болезни и недвусмысленно дает понять своему собеседнику собственную волю в трактовке этого вопроса: болезнь должна оставаться обязательным явным посредником в их отношениях: «…да неужели вы и в самом деле думаете, что я способен

бросаться на людей в полном рассудке? Да для чего же бы это?» Умный Липутин тут же осознает собственный промах: он «скрючился и не сумел ответить» (X, 44). «Не сумел ответить», потому что диалог стал невозможен: он, Липутин, неосмотрительно посягнул на тайну, которой их со Ставрогиным диалог, со всей его тонкой игрой, недосказанностью, невыраженностью внятных обоим, но скрываемых смыслов, держался.

Примечательно, что и через четыре года после описанных событий Ставрогин продолжает настаивать на истинности тогдашнего медицинского заключения. Размышляя об истории с гагановским носом, Хроникер замечает: «Прибавлю тоже, что четыре года спустя Николай Всеволодович на мой осторожный вопрос насчет этого прошедшего случая в клубе ответил нахмурившись: „Да, я был тогда не совсем здоров“» (X, 40). Ставрогин проявляет здесь все то же, что и в давнем разговоре с Липутиным, беспокойство по поводу малейшего выказанного сомнения в том, что его безобразия были вызваны болезнью. Понятно, что он чрезвычайно озабочен тем, чтобы поддержать официальную версию о собственном нездоровье как источнике необузданных поступков. Но понятно также и то, что в своем первом объяснении с Липутиным, выслав ему «патент на остроумие», он сам дал сильнейший повод сомневаться в истинности или во всяком случае достаточности сугубо медицинского объяснения происшедшего. Он собственными силами одновременно и поддерживает, и подтачивает это объяснение. Сумасшествие для него – это своего рода охранная грамота; сумасшедший, он может совершать любые поступки. Но попрание нормы имеет смысл только тогда, когда оно совершается на глазах у нормы, а утверждающая себя в эпатаже свобода – это не тайная свобода, она всегда хочет быть публичной. Поэтому Ставрогину мало собственного знания. Ему важно, чтобы сомнение в истинности его душевного недуга сохранялось в других, чтобы, как сказано в романе, от него, «и от умного, наклонны были ожидать таких же поступков» (X, 40). Необходимо только, чтобы это сомнение оставалось *тайным*: высказанное, оно не ограничило бы свободы ставрогинской воли, но оно значительно затруднило бы ее осуществление в тех или иных конкретных поступках.

Таким образом, самое наслаждение для Николая Всеволодовича и заключается в том, чтобы балансировать между утверждением и отрицанием болезни, потому что именно в этом промежуточном пространстве он обретает максимальную свободу. Благодаря диагнозу, он оказывается неуязвим: поведение

душевно больного может не соответствовать никаким (юридическим, нравственным и т. п.) нормам. Благодаря же сомнению в диагнозе это поведение осознается окружающими как утверждение ничем не ограниченной воли, а не следствие расстройства ума. В конце концов, он добивается нужной ему реакции, суть которой Хроникер сформулировал так: «Право, некоторые у нас так и остались в уверенности, что негодяй просто насмеялся над всеми, а болезнь – это что-нибудь так» (X, 44).

Болезнь нужна Ставрогину еще и потому, что ссылка на нее оказывается верным способом прекратить поиски других причин его поведения (вспомним спасительное «и наконец-то всё объяснилось!», прокатившееся в обществе после объявления Ставрогина сумасшедшим). Всякое другое причинное объяснение для Николая Всеволодовича становится нежелательным и иногда даже мучительным, потому что такое объяснение – это всегда ограничение свободы воли. Ставрогин же претендует на такую свободу, которая была бы ничем не детерминирована. Сами принципы причинности не должны быть применимы к объяснению его поведения. В этом смысле можно сказать, что Ставрогину близка позиция индетерминизма в вопросе о волевой обусловленности. Эта позиция просматривается, таким образом, уже в «раннем» Ставрогине, Ставрогине предыстории романа. Сама же история героя может быть прочитана и как развертывание и логическое завершение этой позиции.

Индетерминизм – это своего рода ловушка, известная в философии как парадокс «буриданова осла». Исходя из абсолютной, то есть ничем не обусловленной, свободы воли и из признания свободной воли единственной причиной действия, индетерминизм непременно приводит к невозможности осуществлять выбор. Ничем не обусловленная, воля оказывается лишена какого бы то ни было стимула для совершения того или иного выбора. Противоположные решения становятся равновозможными и именно поэтому выбор в конце концов оказывается неосуществим. Таким образом, абсолютная свобода воли неизбежно трансформируется в безразличие воли, а затем и в свою противоположность – полную атрофию воли, что, в свою очередь, ведет к гибели личности, поскольку сама жизнедеятельность оказывается парализована. Собственно, именно такой путь и становится романным путем Ставрогина.

В раннем Ставрогине действительно угадывается недуг, но не душевный, как полагали «члены клуба» и другие авторитеты губернского общества, а духовный. Шатов формулирует его как незнание «различия в красоте между какою-нибудь сладострастною, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя

бы даже жертвой жизнию для человечества» (X, 201). Этот духовный недуг сказался позднее, например, в том, как, по слову того же Шатова, «в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни», когда он, Ставрогин, «насаждал в сердце» Шатова «бога и родину», он «отравил сердце […] Кириллова ядом», то есть атеистической идеей (X, 197). И при этом, в одно и то же время обольщая одного православием, а другого безверием, он, по его же собственному признанию, «ни того, ни другого не обманывал» (X, 197). Об обреченности ставрогинского духа на то, чтобы быть вместилищем противоположных крайностей, способных к взаимопревращениям и потому неразличимых в своей противоположности, о трагическом свойстве Ставрогина быть одновременно всем и тем самым ничем как о главной его особенности, губительной для него самого, замечательно написал Н. А. Бердяев: «Это мировая трагедия истощения от безмерности, трагедия омертвения и гибели человеческой индивидуальности от дерзновения на безмерные, бесконечные стремления, не знавшие границы, *выбора* [курсив мой. – *Е. Л.*] и оформления. […] Ему дано было жизнью и смертью своей показать, что желать всего без выбора и границы, оформляющей лик человека, и ничего не желать – одно, и что безмерность силы, ни на что не направленной, и совершенное бессилие – тоже одно»[43]. В конце концов, именно этот недуг приводит Ставрогина к гибели, которая оказалась, таким образом, тоже в известном смысле запрограммирована в одной из начальных сцен романа – в легкомысленных, казалось бы, выходках Nicolas, тяготеющих, на первый взгляд, скорее к жанру анекдота, чем трагедии.

Показателен в этом отношении и тот контекст, в котором неожиданно вновь, через несколько лет после описанных событий, всплывает история с губернаторским ухом. В своем обвинительном в адрес Ставрогина монологе (ч. II, гл. I) Шатов упоминает эту историю среди прочих поступков Николая Всеволодовича, на фоне которых, впрочем, укушенное ухо губернатора на первый взгляд предстает невинным чудачеством. Однако Шатов видит в этом «чудачестве» явление того же порядка, той же природы, что и принадлежность Ставрогина «к скотскому сладострастному секретному обществу» в Петербурге, развращение им детей или «позорная и подлая» женитьба его на «плюгавой, скудоумной, нищей хромоножке» (X, 201–202). Для Шатова очевидно, что все эти поступки, при всей несоизмеримости степени их злодейства, в ставрогинском исполнении оказываются одним и тем же – в том смысле, что все они суть проявления одного и того же соблазна, который Шатов называет «нравственным сладострастием» (X, 202). И здесь мы

вновь сталкиваемся и с попыткой определить причину ставрогинского поведения, и с болезненной реакцией на эту попытку самого Ставрогина.

Объясняющие стратегии четырехлетней давности усилиями клубных старшин, тогдашнего губернатора и им подобных губернских умов разворачивались на почве идеологии. Шатов ищет объяснений на почве психологической. Идеологические мотивировки, как мы помним, были легко сняты, поскольку в случае с умалишенным идеология оказалась не актуальна. Шатовский же психологический подход к загадке Ставрогина, по всей видимости, обладает огромным объясняющим потенциалом, о чем в первую очередь свидетельствует ответное поведение самого Ставрогина. Реакция Николая Всеволодовича на предъявленное ему Шатовым обвинение в нравственном сладострастии («Вы психолог, – бледнел все больше и больше Ставрогин» – X, 202) обнаруживает, что сама апелляция к психологии мучительна для него. Психологическое объяснение не позволяет увидеть в поступке исключительно акт воления; воление перестает быть единственным и потому конечным звеном причинной цепи, ведущей к поступку. Сам психологический строй личности, предшествуя воле, причинно обусловливая ее, задает ей определенную направленность. И в этом случае поступки Ставрогина предстают уже не свободными, а в известном смысле необходимыми. Однако для Николая Всеволодовича мучительной оказывается не столько сама идея психологической мотивировки личности, сколько конкретный опыт психологического подхода лично к нему. И дело здесь не в том, например, что в результате такого подхода раскрывается его тайна, что скрываемое становится достоянием чужого сознания. Дело в том, что объяснение – в данном случае не важно, осуществляется ли оно на почве идеологии или психологии, – любое объяснение стремится выявить в поведении закономерность. Объяснение устанавливает связь конкретного поступка с типом или моделью поведения, связь конкретного человека с человеческим вообще. Но именно эта связь и нестерпима для Ставрогина. Он, повторим это еще раз, своими поступками порывает всякие связи, ставит себя вне каких бы то ни было связей – с людьми, с традицией, с общественными нормами поведения, с представлениями об этически допустимом и т. п. Иными словами, со всем тем, что составляет основные координаты миропорядка, или культуры в целом. По сути дела, Ставрогин своим поведением бросает вызов самой культуре, которая, помимо всего прочего, есть всегда ограничение.

Итак, Ставрогин болезненно реагирует на шатовское

обвинение в нравственном сладострастии не потому, что тот разгадал его тайну, не потому, что он, так сказать, опубликовал сокровенное. Ведь в своем предсмертном письме к Даше Шатовой Ставрогин и сам признается в том недуге, который так остро прозрел в нем когда-то Шатов: «Я пробовал везде мою силу. […] На пробах для себя и для показу […] она оказывалась беспредельною. […] Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие» (X, 514). Он, таким образом, осознает в себе ту самую свободу безразличия, на которую указывает Шатов. И тем не менее шатовские психологические прозрения на его, ставрогинский, счет, вызывают в нем раздражение и, по всей видимости, даже пугают его. Впрочем, не только шатовские.

Неприятие психологического подхода в еще большей степени сказывается в сцене посещения Ставрогиным старца Тихона.[44] Вся первая половина их встречи – до чтения «листков», то есть исповеди, – проходит под знаком постоянного неудовольствия Николая Всеволодовича: проницательность Тихона, понимающего ставрогинское состояние и не скрывающего своего понимания, мучительно раздражает Ставрогина. Так, на невинную реплику старца «Не сердитесь», Ставрогин гневно отвечает: «Почему вы узнали, что я рассердился […]. Почему вы именно предположили, что я непременно должен был разозлиться? Да, я был зол, вы правы […], но вы грубый циник, вы унизительно думаете о природе человеческой. Злобы могло и не быть, будь только другой человек, а не я… Впрочем, дело не о человеке, а обо мне. […] Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу» (XI, 11). Заметим, что и в начале своего общения с Тихоном, еще до чтения «документа», и позже, после исповеди («Меня несколько дивит ваш отзыв о других людях и об обыкновенности подобного преступления» – XI, 25), Ставрогин настаивает на особенности собственного положения, на том, что «дело не о человеке, а обо мне» (XI, 11). И в этой позиции сказывается не просто столь характерное для героев Достоевского острое осознание личностного начала, неповторимости «я» и принципиальной его несводимости к тому, что сам Достоевский саркастически называл «общечеловеком». Для Ставрогина важнейшей оказывается одна его особенность, которая, с его точки зрения, и делает для окружающих бессмысленным, то есть информативно нерезультативным, а для него самого унизительным всякое психологическое паломничество в его душу.

Эта особенность становится предметом отдельной темы

ставрогинской исповеди, темы, к которой Николай Всеволодович неоднократно возвращается в своих «листках». Он настаивает на том, что, какой бы поступок, обещающий самое сильное наслаждение по исполнении, он ни замыслил, он всегда остается в состоянии отказаться от его свершения – только во имя утверждения собственной воли. Да, психология сладострастника толкает его на всевозможные безобразия, но сила и свобода его воли всегда оказываются больше психологии. Способность с одинаковой легкостью опуститься в самый низкий разврат и отказаться от него, пойти на преступление и не пойти на него (как, впрочем, и пойти или не пойти на подвиг) и составляет свободу его воли – единственное, чем дорожит Ставрогин. «Я убежден, – говорит он, – что мог бы прожить целую жизнь как монах, несмотря на звериное во мне сладострастие, которым одарен и которое всегда вызывал. […] Я всегда господин себе, когда захочу» (XI, 14). Ставрогин постоянно прибегает к мысленному эксперименту, призванному удостоверить его способность полностью контролировать собственную волю. Он вспоминает о том, как, решившись совратить девочку и два дня вынашивая замысел в ожидании удобного момента для его осуществления, он однажды задал себе вопрос: «Могу ли бросить и уйти от замышленного намерения» и тут же признался: «Могу, могу во всякое время и сию минуту» (XI, 15). И непосредственно перед самым преступлением, когда уже «начинало биться сердце», повторился тот же мысленный диалог с самим собой: «Я вдруг опять спросил себя: могу ли остановить? И тотчас же ответил себе, что могу» (XI, 16).

Поступок Ставрогина, таким образом, – это всегда возможность, причем случайная возможность, а не необходимость. Любое ставрогинское действие хранит в себе, в качестве скрытого потенциала, собственную противоположность – не-действие, и эта особенность существенно затрудняет какую бы то ни было психологическую трактовку поведения героя. Каждый поступок Ставрогина оказывается только половиной поступка, потому что совершённый, он сохраняет в себе возможность не быть совершённым. Понятно, что Ставрогина судят по его реальному (точнее – реализованному) поведению, отыскивая его психологические основания. Но никакая психология не в состоянии учесть, что она имеет дело лишь с одной из двух равных противоположных возможностей, только в своем единстве составляющих целое поступка. Ставрогин потому и ненавидит психологию, что она неизбежно упускает из вида ту сторону его жизни, которая остается в тени возможности (нереализованной, но от этого отнюдь не утратившей собственной реальности). Так,

в свете обозначенной особенности поведения Ставрогина, когда каждый поступок предстает как реальный и виртуальный одновременно, то есть когда действие и не-действие оказываются между собой в отношениях вариативности, самым закономерным следствием исповеди героя становится его же собственный отказ от того, что составило содержание этой исповеди. «Я, может быть, вам очень налгал на себя», – говорит он Тихону сразу после ознакомления того с «документом» (XI, 25). И, строго говоря, вопрос о подлинности рассказанной в «документе» истории так и остается открытым. Во всяком случае роман не дает читателю никаких оснований не поверить Ставрогину, который в ответ на вопрос Шатова «Правда ли, что вы заманивали и развращали детей?» произносит: «Я эти слова говорил, но детей не я обижал» (X, 201). Другое дело, что критерий виновности героя устанавливается романом в целом в соответствии с новозаветным принципом греховности не только действия, но и помысла, и в свете этой идеи ответ на вопрос об исполнении задуманного оказывается не существенным, не принципиальным: в любом случае – виновен. Для Ставрогина же этот ответ не существенен, потому что в любом случае – свободен.

Всякое действие, таким образом, предстает фактом сомнительным в том смысле, что его реализованность или нереализованность оказывается результатом случайного выбора между двумя равнодоступными и равнодостойными для исполнителя возможностями. Пошедший на злодейство или отказавшийся от него – это один и тот же Ставрогин, потому что любой совершённый им поступок мог остаться не совершённым и наоборот. И любой поступок оказывается, таким образом, психологически не информативным: он не может свидетельствовать о пристрастиях Ставрогина[45], о предпочтительности для него чего бы то ни было – так же как всякий не-поступок не есть результат осознанного, этически мотивированного отказа от поступка (вследствие, например, нежелания видеть его последствий), но есть только результат успешного эксперимента с собственной волей. С этой точки зрения судить Ставрогина по совершенным им поступкам – это то же самое, что судить его по поступкам, которых он не совершал. О феномене свободы безразличия писал в свое время немецкий философ Т. Липпс: «…человеческое хотение при совершенно одинаковых внутренних и внешних условиях может выразиться то в одной, то в другой прямо противоположной форме, так что вместо определенного, проявленного человеком хотения в нем могло бы осуществиться также и совершенно противоположное хотение, и эта противоположность вовсе *не обосновывается*

каким-либо различием в сущности человека, в том, что происходило в нем, или в том, что на него действовало»[46]. Свобода воли (liberum arbitrium), которая переходит в свободу безразличия (liberum arbitrium indifferentiae) предполагает, что «как бы человек ни был благороден, это, однако, не мешает ему сделать ни зость, и не в минуту, например, мгновенного помрачения, а в полном сознании»[47].

В глазах Ставрогина, таким образом, психологический подход ведет к существенной редукции его личности: психология исключает из сферы собственного внимания возможностный потенциал личности, или возможность как особый личностный модус, имея дело лишь с эмпирически реализующимся опытом и им же ограничивая саму личность. Понятно поэтому, что всякое планирование его личности, предсказание его поступков, то есть сведение его поведения к закономерной неизбежности воспринимается героем как посягательство на его свободу. Перед самым прощанием со Ставрогиным Тихон вдруг предрекает ему, что в ближайшее же время он, Ставрогин, непременно бросится «в новое преступление как в исход». Реакция Николая Всеволодовича говорит сама за себя: «Ставрогин даже задрожал от гнева и почти от испуга.

– Проклятый психолог! – оборвал он вдруг в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи» (XI, 30). Итак, Ставрогин протестует против того, чтобы его поведение трактовалось как закономерное, то есть являющееся следствием узнаваемых причин и одновременно причиной дальнейших предсказуемых следствий. Он настаивает на абсолютной автономности собственной личности, на суверенности своих поступков – в том числе и тех эпатирующих выходок, с воспоминания о которых начинается рассказ Хроникера. Ставрогин, таким образом, стремится как будто выпасть из существующих культурных пределов, противопоставить себя культуре как таковой. Однако роман решает вопрос о «культурности» своего героя иначе, чем того хочет сам герой.[48]

Показательно, что отголоски эпатирующих выходок Николая Всеволодовича неоднократно возникают на протяжении всего романа. Намерения, проекты поступков, сами поступки целого ряда персонажей становятся своего рода вариациями на темы ставрогинских безобразий. Существенно, что это относится не только к центральным, но и к мимолетным, периферийным персонажам: Ставрогин оказывается поистине тотальной фигурой по отношению к роману в целом; стихия этого героя захватывает собою весь романный мир, без остатка, и в результате весь же этот мир предстает как его, ставрогинская, эманация.[49] Так, в

шестой главе второй части романа («Петр Степанович в хлопотах») описывается случай, произошедший в уезде с молодым подпоручиком, который публично «подвергся словесному выговору своего ближайшего командира», не вынес этого и «вдруг бросился на командира с каким-то неожиданным взвизгом, удивившим всю роту, как-то дико наклонив голову; ударил и изо всей силы укусил его в плечо; насилу могли оттащить» (X, 269).

В девятой главе той же части романа («Степана Трофимовича описали») Верховенский-старший в ожидании ареста признается Хроникеру: «…я чувствую минутами, que je ferai là-bas quelque esclandre[50]. […]. Я, знаете, я, может быть, брошусь и укушу там кого-нибудь, как тот подпоручик» (X, 332). Показательно, что Степан Трофимович апеллирует здесь не к «первоисточнику», то есть не к опыту Ставрогина, а к уже вторичному по отношению к нему опыту какого-то вовсе даже неизвестного ему подпоручика. Ставрогин, со всеми своими «неслыханными», «совершенно ни на что не похожими» еще четыре года тому назад дерзостями, оказывается, так сказать, пущенным в обиход, растиражированным, и в таком, массовом, «изводе» его поступки утрачивают авторство.

Любопытно, что в этом смысле судьба ставрогинских поступков напоминает горькую участь «великой идеи», о которой иногда, «во вдохновении», сокрушался, бывало, Степан Трофимович: «…какая грусть и злость охватывает всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят!» (X, 24). В этом пути «великой идеи» просматривается общий культурный маршрут, на котором происходит массовое усвоение уникального, исключительного опыта, и в данном случае этическое содержание этого опыта не имеет никакого значения – здесь важно лишь само соотношение единичного и массового и механизм превращения первого во второе. Поэтому-то слова Верховенского о «великой идее» и оказываются так созвучны судьбе ставрогинского опыта. Поступки Николая Всеволодовича действительно «подхватывают и тащат на улицу». Отметим, однако, что существенное их отличие от последующего, вторичного по отношению к ним опыта заключается именно в их немотивированности; они не есть ответ на что бы то ни было внеположное им самим. Поведение же подпоручика, укусившего своего командира за плечо, или готовность Степана Трофимовича «укусить кого-нибудь» из

представителей местных властей суть как раз ответные реакции – они вызваны действиями обидчиков, то есть являются следствиями очевидных причин.

Ставрогин, «в исполнении» подпоручика, ставрогинские поступки, совершаемые подпоручиком, – это демонстрация того, как мир (=миропорядок, =культура) кладет пределы человеческой воле, претендующей на беспредельность. Этими пределами становятся причинно-следственные ряды – в них жестко встраиваются те действия, которые первоначально, казалось бы, довлели себе и, пренебрегая законом, порядком, противопоставляя себя порядку, тем самым угрожали ему. Однако культура ничего не выпускает за собственные пределы, обращая в себя же саму все, что ей угрожает (за счет чего, в частности, и меняется – но это меняется именно она, культура). Она перерабатывает любой феномен на свой лад и вводит его в обиход, подчиняя его функционирование своим законам. Поэтому протест против культуры неизбежно оборачивается культурным (то есть внутрикультурным) протестом. Так, выходки Ставрогина – это, конечно, посягательство на существующий порядок. Но сохранность культуры тем и обеспечивается, что она, культура, способна узаконивать отступление от закона, вводить в норму нарушение нормы, одним словом, «окультуривать» все, что пытается себя ей противопоставить – и вот уже безобразия «от Ставрогина» входят в порядок вещей, становятся привычным делом, нормой поведения. Причем след ставрогинского пребывания в губернском городе – и это чрезвычайно существенно – просматривается не только и даже не столько в отдельных совпадениях, перекличках, прямых поведенческих цитатах из Ставрогина, сколько в самом стиле поведения, распространившемся в особенности среди молодежи. Хроникер характеризует этот стиль: «Странное было тогда настроение умов. […] обозначилось какое-то легкомыслие, […]. Как бы по ветру было пущено несколько чрезвычайно развязных понятий. […]. В моде был некоторый беспорядок умов. […] образовался тогда как-то сам собою довольно обширный кружок, […]. В этом кружке позволялось и даже вошло в правило делать разные шалости – действительно иногда довольно развязные. […]. Искали приключений, даже нарочно подсочиняли и составляли их сами, единственно для веселого анекдота» (X, 249). В этой характеристике очень тонко подмечена одна существенная особенность: описанный здесь стиль поведения не воспринимается его приверженцами и свидетелями как «стиль от…», непонятно, откуда он взялся и когда возник, невозможно отыскать никакие его начала.

Анонимность, иллюзия самозарождения («как бы по ветру было пущено», «образовался как-то сам собою»…) суть верные знаки утраты связи между явлением и породившим его автором. Романный путь Ставрогина начался с того, что он противопоставил собственную волю не просто существующему порядку вещей, но всякому порядку, порядку как принципу, а закончился тем, что эта воля сама обратилась в порядок вещей и тем самым перестала быть его *собственной* волей. Свидетельствами такой утраты стали две принципиально важные позиции, которые оказались сданными на пути превращения личного опыта героя в общественный образ жизни.

Понятно, что отсутствие имени означает в первую очередь отсутствие ответственности. Не случайно Хроникер особо отмечает, что никто из «шалунов», то есть из резвящейся в городе молодежи, не понес никакого наказания ни за одно из многочисленных совершенных ими бесчинств. Сама атмосфера жизни в городе, ее «нравственный воздух», ее стиль провоцируют такое, а не иное общественное поведение, поэтому и спросить-то не с кого. Как говорит Кармазинов, оправдывая «скандальные похождения ветреной молодежи», «это в здешних нравах, по крайней мере характерно» (X, 251). Отметим в связи с этим, что единоличная ответственность за все совершаемое составляло предмет особой заботы Николая Всеволодовича и, по-видимому, особой его гордости. Эта ответственность была специально оговорена им и в предсмертном письме к Даше Шатовой, и в исповеди. Да и сам факт исповеди свидетельствует о том, что готовность к полному признанию во всех своих действиях являлась для него и залогом успешности в деле утверждения свободы собственной воли, и условием осуществления этой свободы. Отмеченные именем Ставрогина, поступки несут на себе печать его личной ответственности. Утратившие это имя, они выходят из-под его контроля и, соответственно, из-под его ответственности.

И второе, не менее важное обстоятельство, свидетельствующее о поражении Ставрогина в его противостоянии миропорядку как таковому. Оно связано с масштабом распространения, с пределами экстенсивности того явления, которое условно, учитывая точку зрения исключительно романа в целом, но не участников его сюжетного действия, можно обозначить как «стиль от Ставрогина». Существенно, что этот стиль вторгается не только в локальный мир губернского города, в котором непосредственно разворачиваются события романа. Чрезвычайно успешно развиваясь и стремительно набирая силу, он завоевывает, захватывает собою пространство русского мира в

целом, который, как выясняется по ходу романа, уже заворожен его обаянием. Когда Петруша Верховенский говорит Ставрогину: «Наши не те только, которые режут и жгут да делают классические выстрелы или кусаются. […] учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. […]. Русский бог уже спасовал пред „дешевкой“» (X, 324), то становится очевиден весь грандиозный масштаб экспансии «нового порядка». Порядка, истоки которого просматриваются уже на первых страницах романа – в «необузданных поступках, вне всяких принятых условий и мер» Николая Всеволодовича Ставрогина. Более того, Верховенский-младший, со свойственным ему чутьем, пониманием специфики момента, точно улавливает, когда именно «беспорядок» обернулся «порядком»: «Я поехал [Верховенский имеет в виду здесь свой отъезд за границу. – *Е. Л.*], – говорит он Ставрогину, – свирепствовал тезис Littré, что преступление есть помешательство; приезжаю – и уже преступление не помешательство, а именно здравый-то смысл и есть, почти долг, по крайней мере благородный протест» (X, 324). В сущности, в этой стремительной метаморфозе и отразилась «карьера» ставрогинских безобразий – от признания их следствием помешательства до введения в ранг порядка вещей, или, по слову Верховенского, «здравого смысла». Понятно, что достигшая такого размаха стихия уже не подлежит ничьему контролю, она предоставлена только самой себе, и никакая отдельная личная воля не в состоянии остановить ее. А между тем, повторим это еще раз, для Ставрогина важнейшим свидетельством абсолютной свободы его воли была способность в любое время отказаться от любого задуманного им действия. Таким образом, второе, принципиально важное для поступков Ставрогина свойство, о котором уже шла речь, их реальность и виртуальность одновременно, их возможностность, включающая в себя два противоположных полюса – действие и не-действие – оказывается тоже утрачено.

В результате претензия героя на абсолютную суверенность его поступков не оправдывается. Эти поступки, как бы отделяясь от Ставрогина, становятся источником, или причиной, явлений, над которыми он сам уже не властен: он не может ни ответить за них, ни распорядиться ими по своему усмотрению – быть им или нет. И таким образом, самой логикой романа герой втягивается в систему причинно-следственных связей, от которой он так

настойчиво пытался освободиться. Этим, однако, несвобода романного героя не исчерпывается: его поведение оказывается не только причиной очевидных следствий, но и несомненным следствием вполне конкретных причин.

Уже в одном из первых автокомментариев к роману (составившем содержание письма наследнику престола от 10 февраля 1873 г.) Достоевский указал на то, что «Бесы» – это история об «отцах» и «детях», что нигилизм 70-х годов стал прямым порождением идеализма 40-х, и что в известном смысле ответственность за нечаевское дело лежит на «наших Белинских и Грановских» (XXIX, кн. 1, 260). Понятно, что проблема поколений в романе не исчерпывается историей взаимоотношений отца и сына Верховенских. Речь здесь идет прежде всего об идеологическом, духовном сыновстве и отцовстве, и с этой точки зрения Николай Всеволодович Ставрогин является наследником Степана Трофимовича в неменьшей степени, чем его кровный сын, «ce cher enfant»[51] Петруша. Да и все остальные персонажи романа, представляющие молодое поколение, все участники кружка нигилистов оказываются «детьми» Верховенских и Кармазиновых – дело здесь не в конкретных именах, а в самом принципе связи двух поколений. В свете проблематики настоящей работы вопрос об «отцах и детях» у Достоевского будет интересовать нас только в одном аспекте – в связи с фигурой Ставрогина, точнее, с той ролью, которую играет этот персонаж в деле перевода содержания эпохи «отцов» на язык эпохи «детей». Иными словами, мы остановимся именно на посреднической функции Ставрогина – как его культурной функции.

Речь пойдет об одном небольшом фрагменте текста, который, на первый взгляд, как и в случае с эпизодом, посвященным эпатирующим шалостям Ставрогина, не играет существенной роли в семантической организации романа в целом. Фрагмент этот посвящен юношеской поэме Степана Трофимовича Верховенского. Об этой поэме писали многие исследователи «Бесов», однако в основном их усилия были направлены на поиски ее реальных литературных источников и прототипов (см. об этом: XII, 278–279). Думается, однако, что поэма Степана Трофимовича представляет собой и вполне самостоятельный, так сказать, «внутриромanный», интерес: она формирует и образ ушедшей эпохи, то есть эпохи ее создания, и образ настоящей по отношению к романным событиям эпохи – через описание восприятия этого творения профессора Верховенского новым поколением. Не случайно в романе сама поэма приводится в пересказе Хроникера.

Сразу отметим, что пересказ этот строится таким образом,

что сама возможность аутентичного восприятия поэмы совершенно исключается. Доступ к ее смыслу оказывается закрыт для «сегодняшнего» читателя (то есть для читателя-современника основных сюжетных событий романа). Хроникер начинает разговор о поэме с характерного признания: «Рассказать же сюжет затрудняюсь, ибо, по правде, ничего в нем не понимаю» (X, 9). Далее он перечисляет множество населяющих поэму образов – «хор душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить», «поющие насекомые», «один минерал», который тоже «пропел о чем-то», «черепаха с какими-то сакраментальными словами», «фея», «неописанной красоты юноша», «Вавилонская башня», «какие-то атлеты» и т. п. Пересказывает Хроникер и некоторые сюжетные события поэмы, которые, впрочем, в своем следовании друг за другом не подчиняются никакой доступной пониманию логике – не случайно описание каждой сюжетной перипетии открывается словом «вдруг». Вообще же, казалось бы, невинные и даже сочувственные комментарии, которыми сопровождает свой пересказ Хроникер, на деле лишь усиливают впечатление полной нелепости, несуразности и абсурдности юношеского литературного опуса Степана Трофимовича. Единственное определение, которое находит для поэмы рассказчик – «какая-то аллегория» – как нельзя лучше отражает главное ее качество – абсолютную непроясненность ее логического содержания, отсутствие (или, по крайней мере, недоступность) смысла при внешнем глубокомыслии, ничем в результате не подтвержденном.

Впрочем, не менее важным в характеристике произведения Степана Трофимовича становится и указание на то, что для времени своего создания оно было явлением типичнейшим. По слову Хроникера, поэма была «не без поэзии и даже не без некоторого таланта; странная, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали» (X, 9). Поэма предстает здесь как документ эпохи, и в самой ее «странности» сказывается специфика того мироощущения, в недрах которого она создавалась. Отвлеченность идей и понятий, неясность как принцип мыслительной деятельности, «всежизненная беспредметность» (XI, 65) (как выразился Достоевский в своей заметке о Т. Н. Грановском – главном прототипе Верховенского-старшего) – все это отличает и эпоху, на которую пришлись годы молодости Степана Трофимовича, и самого Степана Трофимовича, и, наконец, его поэму. И между прочим, эта поэма свидетельствует еще об одной существенной особенности, которую заключает в себе всякое романтическое мироощущение и о которой как об «опасности» такого мироощущения писал А. Ф. Лосев: «…романтики часто слишком увлекались своим

искательством идеала до такой степени, что оно становилось уже чем-то самодовлеющим […]. Это приводило к тому, что Гегель называл духовным приключенчеством»[52]. Вот эта любовь к «духовному приключенчеству», когда путь, «искательство» забывают о собственной цели, и привело, по мысли Достоевского, к тому «отрыву от родной почвы», который оказался роковым для русской истории и который нигилисты 70-х годов наследовали от идеалистов 40-х.

Итак, поэма Степана Трофимовича осознается лишь как *какая-то* аллегория – аллегория, которая не прочитывается; ее «потусторонний» смысл, то есть смысл, находящийся «по ту сторону» смысла явленного, сегодня оказывается недоступен, ее смысловая перспектива «новым читателем» не просматривается. И с этой точки зрения сама поэма, пересказанная Хроникером, то есть человеком нового поколения, по сути дела, знаменует собою культурный разрыв между предшествующей эпохой романтизма (=идеализма)[53] и сегодняшней эпохой реализма (=позитивизма, =натурализма). «Для позитивизма XIX в., – пишет А. Ф. Лосев, – характерно то, что он отбросил всякие принципы объяснения вещей, которые существовали бы над вещами или вне вещей и которые имели бы свое собственное и притом вполне субстанциальное существование. Для этого нужно было отбросить […] вообще все потустороннее, сверхъестественное, надприродное. […]. Факты […] – это то, что не нуждается ни в каких потусторонних основах». Именно на таком понимании действительности держится «и реализм, и натурализм, и вообще всякий позитивизм послеромантического периода»[54]. Понятно в свете данных рассуждений, что все те метафизические смыслы, которые вырабатывала эпоха романтизма, попросту и не могли быть восприняты эпохой позднейшей, они отторгались ею. В связи же с проблематикой нашей работы отметим, что сам факт неприятия новым поколением опыта, в том числе и художественного опыта, «отцов» (неважно, неприятия саркастического – Петруша Верховенский, или сочувственного – Хроникер) оказывается исторически совершенно закономерным. Конечно, эпигонское сочинение Степана Трофимовича – это уже своего рода шлейф культуры, переживавшей собственный закат, находившейся на собственном излете, и невнятность смысла поэмы во многом объясняется усталостью породившей ее же культуры. Нас, однако, интересует прежде всего невнятность иного толка – невнятность, связанная с принципиальным неприятием новой культурой любой апелляции к «потустороннему» смыслу, с невосприимчивостью ее ко всякого рода трансцендентальным устремлениям в бесконечные

метафизические просторы.

Примечательно, однако, что, знаменуя собой культурный разрыв, поэма Степана Трофимовича парадоксальным образом одновременно свидетельствует и о культурной связи между двумя эпохами. Эта связь обнаруживает себя благодаря своего рода инверсированной референции мира героев романа к миру поэмы, репрезентирующими в системе романа в целом области этики и поэтики соответственно. Речь идет именно об инверсированной референции, поскольку она подразумевает отнесенность не образа к действительности, а действительности к предшествующему ей образу. Романная действительность как будто «смотрится» в поэму Степана Трофимовича и обнаруживает в ней собственные черты.

В самом деле, нетрудно заметить, что отдельные мотивы поэмы буквально «рифмуются» с позднейшими по отношению к ним мотивами романной истории. Так, Николай Всеволодович Ставрогин оказывается в известном смысле предсказан некоторыми образами поэмы. Напомним, что по сюжету поэмы, в третьей ее сцене «является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? – ответствует, что он, чувствуя в себе избыток жизни, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное желание его – поскорее потерять ум». Затем появляется «неописанной красоты юноша», за которым «следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собою смерть, а все народы ее жаждут». Далее упоминаются «какие-то атлеты», которые «с песней новой надежды» достраивают Вавилонскую башню, после чего «обладатель Олимпа убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» (X, 10–11). В сущности, ретроспективный взгляд на эту поэму, то есть взгляд, обращенный на нее из финала романной истории, легко обнаруживает в ней абрис сюжета самой этой истории. И дело здесь не только в прямых смысловых проекциях (понятно, что мотивы избытка жизни, желанного забвения, потери ума, неописанной красоты, смерти и даже атлетизма – напомним, что Николай Всеволодович «отличался чрезвычайною физическою силой» (X, 35), – это все ставрогинские мотивы, которые в контексте поэмы прочитываются как прямые из нее цитаты). Дело еще и в том, что в наивной, нелепой, несуразной поэме Степана Трофимовича оказывается поименован сам принцип, реализация которого в сюжетном действии романа и определяет его, романа в целом, трагический смысл, – принцип Вавилонской башни. Когда,

уговаривая Ставрогина сыграть роль Ивана-Царевича в новейшей истории человечества, Петр Степанович рассказывает ему о «новой правде», об основах будущего мироустройства («И застонет стоном земля: «Новый правый закон идет», и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить *мы* будем, мы, одни мы!» – X, 326), то в этих проектах Верховенского-сына нетрудно расслышать отголоски оптимистического финала поэмы Верховенского-отца.

По сути дела, речь идет о том, что «дети» воплотили аллегорию Степана Трофимовича на свой, реалистический (позитивистский) лад: они «отключили» сам механизм функционирования аллегории, лишив ее «потустороннего» смысла, то есть упразднив одно из ее семантических измерений. Аллегория Степана Трофимовича «в исполнении» детей подверглась существенной редукции: она утратила план означаемого и вся свелась к одному означающему, которому, в полном соответствии с духом настоящей эпохи – эпохи натурализма, – был придан исключительно буквальный, эмпирический смысл. Поэтому, если, например, образ «неописанной красоты юноши», за которым «следует ужасное множество всех народов», жаждущих смерти, является в поэме, по слову Хроникера, «с оттенком высшего значения», то есть внешнее и внутреннее, или облик и идея, здесь суть не одно и то же, то сегодняшний мир лишает сам образ его двуплановости и превращает лишь в эмпирический, равный себе, факт. Образ поэмы материализуется в образе Николая Всеволодовича буквально: красавец Ставрогин действительно, физически, а не метафизически, несет окружающим смерть, и именно физическую, а не метафизическую. Эпоха «детей» в «Бесах» – это эпоха натурализма, для которого характерно восприятие жизни «в ее пространственно-временной причинности, но без всяких объективных идей, которые выходили бы за пределы последней»[55]. Понятно, что никаким иным способом, кроме материализации идеального, сведения «небес на землю», «дети» – реалисты и не могли переработать наследие «отцов» – романтиков. Отсюда и Вавилонская башня, и неприятие никакого трансцендентализма, и утверждение позитивизма. Отметим в связи с этим, возвращаясь к началу настоящей работы, и закономерность того факта, что все безобразные выходки Ставрогина были направлены на причинение именно физического, и даже точнее – телесного, ущерба его жертвам – в этом тоже проявляется обозначенная специфика эпохи «детей».

Итак, поэма Степана Трофимовича Верховенского, составляя

не самый памятный эпизод романа, оказалась, тем не менее, существенным свидетельством, подтверждающим одну из основных его идей: почва для «детей» была подготовлена поколением «отцов», нигилизм 70-х годов явился прямым следствием идеализма 40-х. В известном смысле «дети» в романе Достоевского оказались выходцами из поэмы профессора. Напомним в связи с этим, что в детстве Николай Всеволодович был воспитанником Верховенского, поспешившего сделать мальчика «своим другом» и сумевшего «дотронуться в сердце его до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение вековечной, священной тоски» (X, 35). Ставрогин, таким образом, предстает в романе как духовный восприемник Верховенского-старшего. Он оказался затронут уходящей культурой – со всем ее вырождением, со всей ее «усталостью», выразившейся, в частности, в страсти ее адептов к духовному приключенчеству, неминуемым следствием чего стала потеря самого предмета трансценденции, и, соответственно, кардинальное изменение структуры мира в целом: мир утрачивал собственную двуплановость, сводясь к единственному, «посюстороннему», своему измерению. Ставрогин ребенком вобрал в себя именно «старость» предыдущей эпохи, и его «взрослое» поведение явилось неизбежным следствием этого. Эпатирующее поведение стало формой преобразования самой культуры, культурой же спровоцированное. Эпатаж выступает здесь как провокация культуры, причем двусмысленность этой формулы в данном случае является намеренной и отвечающей существу дела: эпатаж одновременно и провоцирует культуру к смене ее собственных координат, ориентиров, ценностей, и спровоцирован культурой, делающей его средством обновления собственной парадигмы. Таким образом, преемственная связь между двумя поколениями в романе осуществляется именно через Ставрогина. Он, казалось бы, занят только собой, утверждением собственной воли, ни с кем и ни с чем не связанной. Но сам акт такого утверждения оказывается звеном в жесткой цепи причинно-следственных отношений, поскольку он вызван определенным состоянием культуры и сам, в свою очередь, вызывает новое ее состояние (не случайно, повторим это еще раз, весь романный мир «Бесов» может быть осмыслен именно как ставрогинская эманация). Он, таким образом, выступает как своего рода преобразователь, который трансформирует опыт отцов в «новый порядок» детей, то есть именно в нем, в его судьбе осуществляется сам культурный перелом. И в этом смысле, вопреки собственному представлению о своем «выпадении» из культуры или претензии на такое

«выпадение», он оказывается подлинно культурным героем романа.

Литература

1. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

2. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996.

3. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1989.

4. Герменевтика: История и современность. М., 1985.

5. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

6. Современные зарубежные литературоведческие концепции: (Герменевтика, рецептивная эстетика). М., 1983.

7. Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

8. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994 (см.: «Две критики», «Что такое критика?», «Литература и значение», «Критика и истина», «Смерть автора», «С чего начать?»).

9. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979 (см.: «Ответ на вопрос редакции „Нового мира“», «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках», «К методологии гуманитарных наук», «Из записей 1970–1971 годов»).

10. *Бонецкая Н. К.* Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

11. *Гадамер Х. Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1989.

12. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991 (см.: «Философия и герменевтика», «Семантика и герменевтика», «О круге понимания», «Язык и понимание», «Риторика и герменевтика»).

13. *Гайденко П. П.* Прорыв к трасцендентному. М., 1997.

14. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

15. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998.

16. *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

17. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.

18. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.

19. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. М.,1998. Т. 2. М., 2000.

20. *Хайдеггер М.* Язык. СПб., 1991.

21. *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге. М., 1991.

22. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993.

23. *Хайдеггер М.* Феноменология. Герменевтика. Философия языка. М., 1993.

24. *Шлейермахер Ф.* Герменевтика. СПб., 2004.

25. *Шпет Г. Г.* Герменевтика и ее проблемы // Шпет Г. Г. Мысль и Слово. Избранные труды. М., 2005.

26. *Эко У.* Два типа интерпретации // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 10–21.

27. *Эпштейн М.* Информационный взрыв и травма постмодерна // Звезда. 1999. № 11. С. 216–227.

28. *Яусс Х. Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

notes

Сноски

1

См.: Беседа с Хайдеггером // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества. М., 1991. С. 146–159.

2

Фишер В. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева: Сб. статей. М., 1920. С. 34.

3

Фишер В. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева: Сб. статей. М., 1920. СС. 35.

4

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975. С. 29.

Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки. М., 1970. С. 12.

Отказ от дальнейшей терминологической спецификации связан также с тем, что исследуемый в настоящей статье феномен представляет собой не столько литературный жанр, требующий для своего обозначения максимально точной формальной дефиниции, сколько своего рода «мыслительный» жанр. Речь идет о форме, отражающей определенный стиль мышления. Термины «афоризм», «сентенция», «максима» оказываются равно применимы для поименования этой формы, поскольку обозначаемые ими жанры обладают общим свойством – *афористичностью*. Для выделения каждого из упомянутых жанров это свойство является обязательным, но не достаточным (поэтому, собственно, и возникает необходимость в их дифференциации), но для характеристики того стиля мышления, который стал объектом внимания в данной работе, оно вполне достаточно, что и позволяет в данном случае использовать названные термины в качестве синонимов.

Эпштейн М. Афористика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 43.

8

См.: *Барли Н.* Структурный подход к пословице и максиме // Паремиологические исследования. М., 1984. С. 135.

Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 130.

Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 130.

11

Цит. по: *Борохов Э.* Энциклопедия афоризмов: В мире мудрых мыслей. М., 2001. С. 3.

Тургенев И. С. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1954. Т. 2. С. 33. Далее в тексте статьи ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы.

Маркович В. М. И. С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 120.

14

См.: *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. С. 7–11.

15

Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 309.

16

См.: *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма. С. 125.

17

См.: *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1077–1079.

18

См., напр.: *Фишер В.* Повесть и роман у Тургенева; *Асеев Н.* Ключ сюжета // Печать и революция. 1925. № 7. С. 67–88. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

19

Об эвклидовской геометрии как феномене дедуктивного рационализма и о связи последнего с риторическим типом культуры см.: *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма. С. 124–126.

20

См.: *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998. С. 52–64.

21

Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». *К вопросу о катарсисе* // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 254.

Рикёр П. Время и рассказ. С. 54.

23

Рикёр П. Время и рассказ. С. 61.

Дружинин А. В. «Повести и рассказы» И. Тургенева. СПб., 1856 // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 361.

25

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 133.

26

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 132.

Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 5.

28

См. об этом: *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. С. 9–10.

Пример своего рода наложения лирической эмоции на афористическое слово встречается и в романе «Дворянское гнездо». Характеристика Лаврецкого-ребенка («Феди Лаврецкого») завершается словами: «Горе сердцу, не любившему смолоду» (II, 77). Перед нами типичный тургеневский афоризм с его уже узнаваемыми функциями: здесь и завершение характера, и «пробрасывание» сюжета, и наращение действительности. Но дело в том, что эта фраза заканчивается восклицательным знаком («Горе сердцу, не любившему смолоду!»), который существенно трансформирует модальность высказывания, превращая бесстрастную констатацию в сокрушение по поводу констатируемого закона. И вновь лирическая рефлексия не отменяет жесткой природы своего объекта, универсального закона, который также, в свою очередь, собственной неумолимостью не может «победить» вызванную им эмоцию.

30

Подробно об истории публикации и сценической судьбе комедии см.: *Лакшин В. Я.* А. Н. Островский. М., 1976. С. 92–128, 338–340.

31

Цит. по: *Писарев М.* К материалам для биографии // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. СПб., 1905. Т. 10. С. XXVIII.

Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1953. Т. 14. С. 16. Далее в тексте статьи ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы.

Писарев М. К материалам для биографии. С. XXXIV.

Виролайнен М. Н. Ловушка Мефистофеля («Сцена из Фауста» А. С. Пушкина) // Анализ драматического произведения / Отв. ред. В. М. Маркович. Л., 1988. С. 121.

35

Виролайнен М. Н. Ловушка Мефистофеля («Сцена из Фауста» А. С. Пушкина) // Анализ драматического произведения / Отв. ред. В. М. Маркович. Л., 1988. С. 121.

Подробно об этом см.: *Лотман Л. М.* Драматургия А. Н. Островского // История русской драматургии (Вторая половина XIX – начало XX века) / Под ред. Л. М. Лотман. Л., 1987. С. 54; *Журавлева А. И.* Комедия А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся» // Анализ драматического произведения. С. 186.

Думается, что сказанное нуждается в следующем комментарии. Необходимо учитывать, что предлагаемый здесь анализ пьесы осуществляется в аспекте достаточно узкой проблемы – проблемы ее финала, поэтому выявленный в результате этого анализа смысл реально (то есть в условиях своего органичного сосуществования с другими смыслами пьесы) отнюдь не обладает тем резким схематизмом, который – вынужденно – отличает его в представленных выводах. Для того чтобы смысл «вычитать», то есть, по сути дела, изъять из живой художественной ткани произведения, его приходится ужесточать – ровно настолько, насколько это оказывается необходимым, чтобы иметь возможность его (смысл) сформулировать. Так, мысль о божеской правде, к которой в итоге приходит Самсон Силыч, подана в пьесе не как жесткая, декларированная мысль, не нарочито, но, напротив, исподволь, как одна из смысловых тенденций, как смысловой вектор, задающий определенное направление развитию образа, но при этом не претендующий на то, чтобы «оккупировать» все смысловое пространство этого образа и исчерпать его собою. Осознанию собственной греховности у Большова сопутствует целый комплекс других переживаний; он и в финале оказывается достаточно противоречив и неоднозначен. Поэтому в нем ни в коем случае нельзя увидеть какого бы то ни было религиозного фанатизма, который отличает, например, некоторых героев Достоевского; его нельзя жестко интерпретировать как героя, который «приходит к Богу», «принимает в душу свою Христа» и т. п. Нет, это совершенно иной стиль переживания – стиль, лишенный резкой определенности, однозначности, но тем самым отнюдь не отменяющий самого переживания, которое, при всей своей скорректированности контекстом, нуждается в том, чтобы быть вычлененным и учтенным. Всякое же вычленение неизбежно влечет за собой акцентирование и даже утрирование смысла.

Аверинцев С. С. Бесы // Мифологический словарь. М., 1991. С. 92.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 93.

Виролайнен М. Н. Ловушка Мефистофеля («Сцена из Фауста» А. С. Пушкина). С. 121.

Вяземский П. Фон-Визин. СПб., 1818. С. 217.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 37. Далее в тексте статьи ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы.

43

Бердяев Н. А. Ставрогин // Ф. М. Достоевский. Бесы. Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики. М., 1996. С. 520. О ставрогинской «симметрии безразличного уравновешения доброго и злого» см. также: *Бочаров С. Г.* Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 152–168.

44

Как известно, глава «У Тихона», задуманная Достоевским как IX глава второй части романа, в текст прижизненного издания «Бесов» не вошла. Однако в данном случае, в свете проблематики настоящей работы, обращение к этой части романа представляется возможным вне зависимости от того, относиться ли к ней как, например, к подготовительному материалу, не вошедшему в окончательный вариант текста по причинам сугубо творческим, или же как к полноправной главе романа, исключенной из него по соображениям цензуры. Поэтому, опираясь на уже давнюю в достоевсковедении традицию рассматривать сцену исповеди Ставрогина как важнейшую в романе, мы считаем возможным обратиться к данной главе, не оговаривая специально собственной позиции по вопросу о ее статусе в системе романа.

45

Беспристрастность Ставрогина самому ему внятна через формулу Иоанна Богослова «ни холоден, ни горяч; о если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих». Не случайно он просит Тихона прочитать ему соответствующие строки из Апокалипсиса (XI, 11).

Липпс Т. Основные вопросы этики. СПб., 1905. С. 325.

Липпс Т. Основные вопросы этики. С. 334.

Здесь и далее, говоря о «культурном герое», мы опираемся на формулу, предложенную М. Н. Виролайнен: «Культурный герой приносит в мир новость. […] Но совершение того, „чего раньше не было“, – не единственное требование к культурному герою. Другое, не менее настоятельное, заключается в том, что принесенная им новость должна остаться в мире как норма» (*Виролайнен М. Н.* Культурный герой нового времени // Виролайнен М. Н. Речь и молчание. СПб., 2003. С. 117).

49

См. об этом: *Бердяев Н. А.* Ставрогин // «Бесы»: Антология русской критики. С. 519.

Что я произведу там какой-нибудь скандал (*фр.*).

51

Этот милый ребенок (*фр.*).

52

Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 60. Ср. также комментарий Вяч. Полонского по поводу отъезда Бакунина в 1840 г. за границу: «Бакунина гнала на Запад романтическая тоска по каким-то необычайным свершениям» (*Полонский В. П.* М. А. Бакунин. Жизнь, деятельность, мышление. Т. 1. М.; Л., 1925. С. 87).

Понятие «романтизм» употребляется здесь не в узком, специальном значении, а в широком, созвучном понятию «идеализм». В это понятие мы вкладываем в данном случае тот смысл, в котором оно употребляется, например, в работах о. Василия Зеньковского, характеризующего мировоззрение таких представителей русской западнической мысли 1840-х гг., как Станкевич, Бакунин, Герцен, как романтическое. (См.: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 41, 48, 81.) Важнейшим критерием в определении *романтического* мировоззрения для нас является приверженность мысли трансцендентализму в противоположность позитивизму.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 93–94.

Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 60.